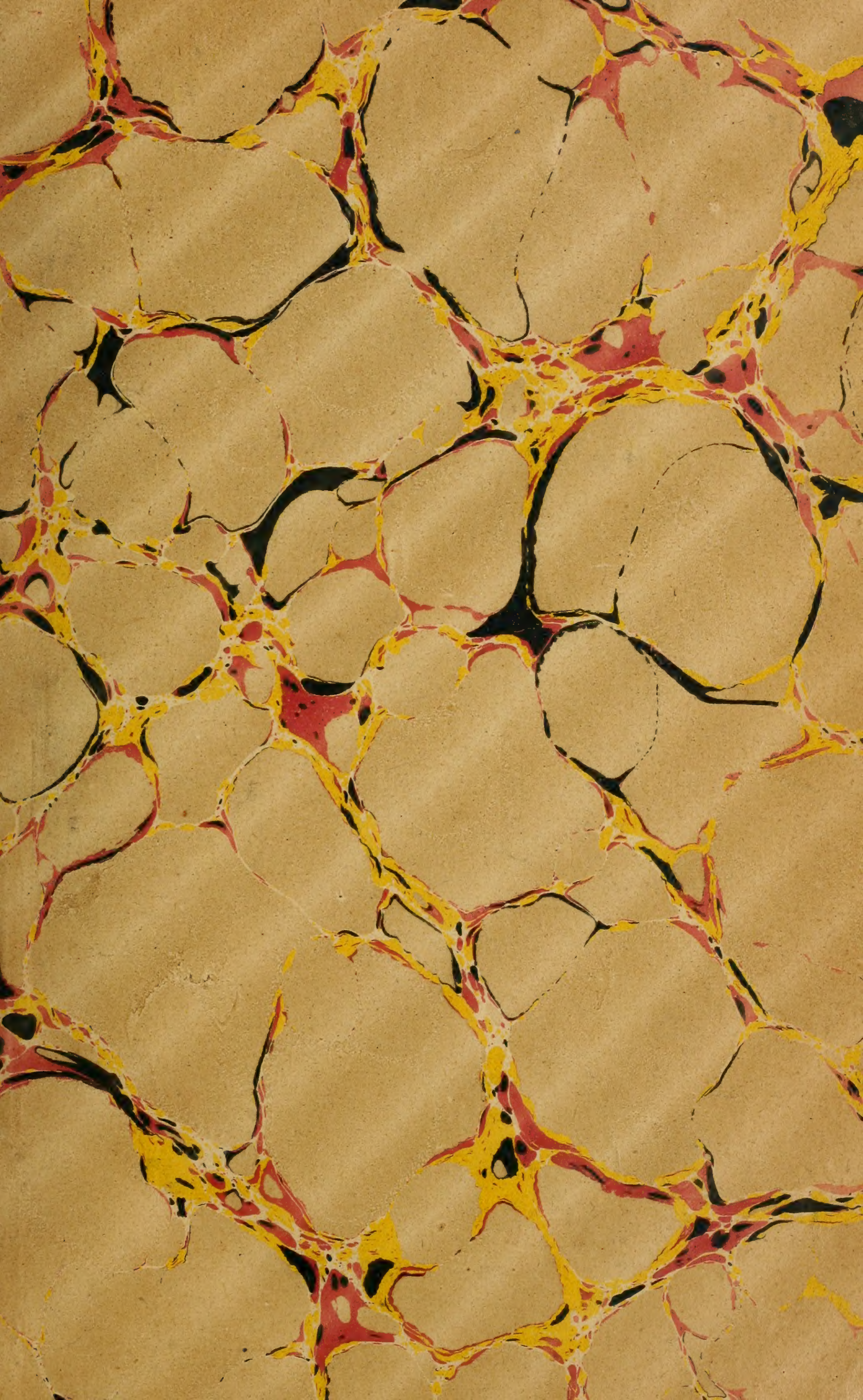

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 624 681 3





Histoire de la Langue

et de la

Littérature française

des Origines à 1900

COULOMMIERS
Imprimerie Paul Brodard.

Histoire de la Langue
et de la
Littérature française

des Origines à 1900

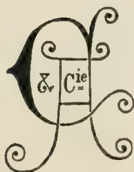
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

L. PETIT DE JULLEVILLE
Professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.



TOME VII

Dix-neuvième siècle
Période romantique
(1800-1850)



Armand Colin & Cie, Éditeurs
Paris, 5, rue de Mézières
1899

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

PERIODE ROMANTIQUE

(1800-1850)

INTRODUCTION

AUX TOMES VII ET VIII

(Dix-neuvième siècle.)

Le XIXe siècle intellectuel, du moins à le considérer jusqu'en 1870, et très probablement à le considérer tout entier, est un produit direct de la Révolution française et de l'Empire, et de la société toute nouvelle que ces grands changements ont créée en France.

La première chose nouvelle que la Révolution française et le Premier Empire ont créée, c'est un *public* tout différent de ce qu'on appelait ainsi avant 1789; et le public auquel on s'adresse change, comme on sait, la littérature, exactement comme l'auditoire change l'orateur. Or le public d'après 1815 est essentiellement différent du public d'avant 89.

Avant 89, l'auteur s'adressait à un public très restreint et très connu de lui, parce qu'il était, sinon formé de cinq ou six salons littéraires de Paris, du moins très suffisamment et exactement représenté par eux. C'était donc à des gens qu'il connaissait, à des figures connues et qu'il voyait de ses yeux quand il écrivait, que l'auteur s'adressait directement quand il composait son ouvrage. La littérature d'avant 89 est dans son ensemble une littérature de société.

Depuis 1815 le *public* est toute une nation, moins nombreuse sans doute que la nation française elle-même; mais il est tout un peuple, considérable, dispersé, vaste, et, remarquez-le, non

hiérarchisé, non discipliné, et ne prenant plus son mot d'ordre de quelques comités littéraires parisiens.

La grande différence est là, la plus grande de toutes. Cela va rendre la littérature plus générale, plus large, plus compréhensive... Point du tout. Cela va la rendre personnelle et individuelle, au contraire. Lamartine dit magnifiquement, en parlant de la manière dont il prie Dieu : « Je le prie dans la langue mystérieuse et indistincte qui s'adresse partout et à tout, celle des aveugles qui parlent à quelqu'un qu'ils ne voient pas ». C'est de cette même manière que l'auteur, à partir de 1815, parle à son public. Il ne le connaît pas, il ne le voit pas. Il est trop grand et il est trop loin. Que reste-t-il à faire à l'auteur? A parler pour lui-même, à écrire pour se satisfaire, à dire ses sentiments, ses passions, ses idées propres et ses rêves, à penser tout haut. Sans doute il s'adresse à un public, mais il ne s'y soumet plus; il ne cherche plus à s'y accommoder, par la raison qu'il n'a plus de contact avec lui. La littérature *personnelle* d'une société démocratique est la littérature naturelle d'un public nombreux, dispersé, non hiérarchisé, non discipliné, et inconnu des auteurs.

Et il ne faut pas entendre par littérature personnelle seulement une littérature élégiaque, soit en vers, soit en prose, une littérature d'épanchement, de confessions et de confidences. Il faut entendre par littérature personnelle une littérature individualiste, où chaque auteur, sans se soucier des opinions probables du public, parce qu'il ne peut pas s'en soucier, suit la pente naturelle de son esprit, une littérature par conséquent très variée, très divergente, très aventureuse, très accidentée, qui aura ses modes encore, sans doute, parce que la littérature est elle-même une petite société où l'on s'imite et où l'on se copie, mais, du moins, très favorable à l'originalité, et où toutes les originalités vraies se feront leur place et se sentiront plutôt encouragées que réprimées.

Aussi n'est-ce pas seulement la littérature poétique, au XIX[e] siècle, qui est personnelle. Est personnelle, en ce sens qu'elle est individualiste, profondément marquée de l'empreinte individuelle, la littérature historique, la littérature philosophique, la littérature politique, la littérature critique; et il

faudra, vers la fin du siècle, pour réprimer un peu ses tendances, au moins en ce qui concerne l'histoire et la politique, peut-être la critique, le souci qu'auront ces différents arts de se transformer en sciences, de s'imposer une méthode rigoureuse et de diminuer ainsi, dans une certaine mesure, la part d'originalité et de personnalité qu'ils avaient dans chacun des auteurs qui les pratiquaient.

La littérature personnelle, et, partant, la littérature plus originale et plus variée, est le premier effet, que, en créant un public nouveau, la grande perturbation du commencement du siècle a produit dans le domaine des choses de lettres.

Second effet : la Révolution et l'Empire et tous les événements prodigieux de cette période ont rendu la nation française plus sérieuse, ou, si l'on veut, plus méditative. Ils l'ont habituée à réfléchir gravement et tristement sur les grands problèmes des destinées de l'humanité et des destinées des nations. Ils ont, par là, imprimé un mouvement très vif aux études philosophiques et aux études historiques.

— Ne s'appliquait-on ni à l'histoire ni à la philosophie avant 1789?

— Si vraiment; mais il était relativement assez rare qu'on s'y appliquât avec impartialité et qu'on les étudiât véritablement pour elles-mêmes. L'histoire était, aux mains de Voltaire une arme de combat, aux mains de Montesquieu un instrument de démonstration au profit d'un système politique; la philosophie était aux mains de tous ceux qui s'en occupaient une arme aussi et un outil de destruction, à ce point que, ce qui est singulier quand on y songe, le mot même de « philosophes » a longtemps désigné un parti politique et ne désignait pas autre chose.

La philosophie et l'histoire étudiées pour elles-mêmes et en elles-mêmes, sans préoccupations, ou avec moins de préoccupations actuelles, immédiates et passionnées; la philosophie et l'histoire étudiées pour les connaître et non pour les consulter et en obtenir les réponses qu'on leur dictait; étudiées selon leur objet et non selon le profit qu'on en pouvait tirer; étudiées pour tâcher de savoir où va l'humanité et comment elle doit marcher, pour tâcher de savoir ce qu'est vraiment l'homme et quels

rapports il soutient avec l'Univers; étudiées dans un esprit sérieux, large, élevé, consciencieux et scrupuleux, comme des sciences qui contiennent, sinon le mot de l'énigme, du moins les premiers mots de la solution; ce n'était pas, sans doute, chose nouvelle en France, et c'était plutôt chose renouvelée; mais c'était chose qui distinguait singulièrement le XIXe siècle du XVIIIe et qui lui a donné un caractère tout à fait particulier.

Cela se marque assez à ce que l'histoire, au moins pendant les trois premiers quarts du siècle, a été si philosophique, parce qu'elle était sérieuse et ambitieuse, qu'elle a essayé de fonder une science nouvelle, la « philosophie de l'histoire », tentative qu'on peut considérer comme ayant avorté, mais qui indiquait bien le caractère profondément méditatif que l'histoire avait pris, même chez nous.

Et cela se marque assez, d'autre part, à ce que la philosophie, de son côté, se faisait historique et — si loin d'être militante qu'elle ne voulait plus même être uniquement dogmatique — essayait d'être en même temps que la recherche des grands problèmes, l'histoire même, le résumé historique de l'effort de l'esprit humain.

Et où se mesure encore, mieux encore peut-être, l'influence de l'esprit philosophique sur les âmes françaises du XIXe siècle, c'est à ceci que toutes les littératures qui n'étaient ni la littérature historique ni la littérature philosophique, furent comme pénétrées d'histoire et de philosophie. La poésie des romantiques eut des ambitions et des prétentions philosophiques, que n'avait jamais eues, sauf de très légères exceptions, la poésie française depuis ses origines; la poésie des romantiques s'inquiéta d'histoire, et particulièrement d'histoire du moyen âge, plus que la poésie n'avait jamais accoutumé de faire chez nous; et la fameuse invention de la « couleur locale » dans les drames romantiques n'est pas autre chose qu'une préoccupation de l'histoire toute nouvelle dans notre littérature dramatique.

La critique littéraire, qui n'était autrefois qu'un art très secondaire, moitié grammaire, moitié esthétique élémentaire, se piqua peu à peu, d'abord d'être une véritable philosophie de la littérature, ensuite, et à peu près en même temps, non seule-

ment de s'appuyer sur l'histoire et de s'éclairer par elle, mais d'être, à proprement parler, une forme même de l'histoire et de décrire par la littérature la courbe du mouvement intellectuel et moral de l'humanité.

L'histoire renouvelée, la philosophie renouvelée ; l'esprit historique partout et même où peut-être n'était-il pas à sa place, ou en prenait une trop grande ; l'esprit philosophique partout et même où peut-être il était sinon superflu, puisqu'il ne l'est nulle part, mais un peu indiscrètement appelé et retenu ; ces deux grandes caractéristiques du mouvement intellectuel au xixe siècle, sont dues sans doute à la perturbation européenne de 1789-1815, qui avait autant frappé les esprits qu'ébranlé les imaginations, et qui a incliné fortement les intelligences à la recherche et à la méditation des grands problèmes.

La Révolution et l'Empire ont eu d'autres effets encore. Ils ont mêlé les races et mêlé les classes.

Ils ont mêlé les classes, non point complètement, ce qui est impossible, et l'on peut même dire qu'ils ne les ont point *rapprochées* et qu'elles sont plus éloignées que jamais ; mais ils les ont *mêlées*, en ce sens qu'ils ont fait descendre beaucoup plus bas dans la hiérarchie sociale la possibilité, le goût et l'habitude de la lecture, qu'ils ont appelé un beaucoup plus grand nombre d'êtres humains à la pratique du papier imprimé, que, par suite, la ligne de démarcation entre un petit groupe qui lisait beaucoup et une immense multitude qui ne lisait rien a disparu.

Les conséquences, seulement au point de vue littéraire, sont considérables, et c'est même une révolution littéraire aussi profonde que celle de 1550, et à mon avis plus profonde, qui s'est suivie de ce nouvel état de choses. Ce qui a disparu avec la ligne de démarcation que j'indiquais tout à l'heure, c'est ce qu'on appelait autrefois le *goût*.

« Le goût » n'existe pas ; c'est un pur préjugé, et qu'il y ait « un bon et un mauvais goût », comme on disait du temps du chevalier de Méré, c'est ce que l'on n'a jamais pu démontrer ; mais il peut exister *un goût* littéraire et artistique, très fixé, très précis, très d'accord avec lui-même, très constant, qui est la moyenne des goûts et des habitudes d'esprit dans un public très

restreint, très concentré, qui se connaît et qui a pris conscience de lui-même. Et c'est cette moyenne, assez facilement définissable, que ce public précisément, constitué comme je viens de le dire, se plaît, quand il existe, à appeler *le goût*.

Il existait donc un bon goût, un « goût », avant 1789. Il ne peut plus y avoir de goût et il n'y en a plus depuis 1815. Le public est trop vaste pour qu'il y ait un goût et il est assez vaste pour qu'il y en ait vingt, et ces vingt sont trop différents et trop contraires pour qu'il y ait entre eux une moyenne possible. Il n'y a plus de goût, et le mot, avec son ancien sens, disparaît de la langue.

Ceci change complètement les habitudes littéraires. L'auteur de l'ancien régime était persuadé qu'il y avait un point d'excellence en art « comme de bonté et de maturité dans la nature » ; qu'il était glorieux de l'atteindre ou de s'en rapprocher le plus possible, déshonorant et du reste dangereux de rester en deçà ou de se porter au delà. Il cherchait à y toucher au plus juste. Mais remarquez que ce point, il le voyait ou croyait le voir en dehors de lui, il le tenait pour extérieur; il le cherchait dans les témoignages du public éclairé, des connaisseurs, des bons juges; — et voyez déjà, par provision de ce que je veux prouver, comme tous ces mots sont surannés; — il avait les yeux fixés sur un objet qu'il tenait pour être hors de lui et éloigné de lui. Son travail, son art avait donc toujours quelque chose d'objectif. Il travaillait *pour le goût*, et le goût était un je ne sais quoi qui n'était pas en lui-même.

Le goût une fois disparu, la croyance au goût une fois abolie, que fait l'auteur, que fait l'artiste? Il travaille non plus *pour le goût*, mais bien *selon son goût* à lui-même. Plus ou moins consciemment, il ne cherche qu'à se satisfaire, qu'à tirer de soi la création la plus conforme à sa nature et la plus expressive de sa nature, qu'à tirer de lui-même l'expression la plus satisfaisante de lui-même, qui deviendra sa règle et à laquelle se conformeront, sur laquelle se modèleront ses œuvres postérieures. Tout son travail, tout son art prendront un caractère subjectif.

De là, et par un nouveau chemin nous y revenons, la physionomie personnelle de la littérature moderne, et son originalité et ses tendances à l'excentricité ; de là, et ceci est une considé-

ration nouvelle, ce que j'appellerai son *dérèglement*, sans attacher à ce mot aucune signification défavorable. La littérature moderne, de par ce qui précède, ne peut plus avoir de règles, et n'en a plus. Elle n'a du moins que celles, qui sont très larges et très peu rigides, de la nature humaine elle-même. Un auteur n'est tenu qu'à n'être pas fou d'une manière trop évidente. En deçà de ceci, il est libre de s'exprimer lui même et de prendre son objet, par suite sa règle, par suite sa méthode, au dedans de lui-même.

Brusquement, après avoir dit assez longtemps le contraire, Hugo s'est avisé que « le romantisme c'était le libéralisme en littérature ». Rien de plus vrai. Libéralisme et romantisme sont synonymes en ce sens qu'ils sont tous deux synonymes de suppression des règles ou de suppression du plus grand nombre possible de règles.

Quoi d'étonnant, dès lors, que ces deux facultés, sensibilité, imagination, aient pris dans la littérature la place et l'empire qu'y avait auparavant la raison? La raison aussi, quoi qu'on en ait dit, est chose personnelle, et c'est le raisonnement seul, c'est la logique qui est chose impersonnelle; mais encore la raison a un caractère moins strictement personnel que l'imagination et la sensibilité. Les hommes n'ont pas tous les mêmes idées générales, il s'en faut; mais ils sentent si bien que leurs idées générales sont moins choses individuelles que leurs sentiments ou leurs fantaisies, qu'ils discutent sur leurs idées générales et cherchent à les réduire les unes aux autres, tandis que sur leurs sentiments et leurs fantaisies, ils discutent aussi, à vrai dire, mais confessent, de temps en temps, qu'ils n'en devraient pas discuter et qu'en discuter est une sottise.

Une littérature individuelle, une littérature où chaque auteur vise un objet qui n'est pas ou qu'il ne croit pas extérieur à lui, mais en lui, est donc comme dominée par l'imagination et la sensibilité. Elle ne l'est plus par la raison, elle ne l'est plus par le goût, c'est-à-dire par le sentiment qu'il y a quelque part, en dehors de lui, quelque chose que l'auteur doit comprendre, doit sentir et doit atteindre; elle ne l'est plus par les règles, qui ne sont pas autre chose que le goût général d'une nation résumé et ramassé dans un certain nombre de préceptes, de conseils et de

maximes. Le « dérèglement », c'est-à-dire l'affranchissement de la littérature, avec tous ses avantages : hardiesse, curiosité, recherche ardente du nouveau, candeur, sincérité, naïveté; avec tous ses inconvénients : excentricité, bizarrerie, audaces faciles, divagation, inconvenance, étalage du moi, cynisme; est la suite naturelle de la disparition de l'idée du goût, qui est l'effet, naturel aussi, du mélange des classes survenu à la suite de la Révolution et de l'Empire.

Et la perturbation européenne de 1789-1815 n'a pas seulement mélangé, jusqu'à un certain point, les classes dans la nation française; elle a, dans une certaine mesure aussi, mélangé les races européennes, abaissé les barrières qui existaient entre elles, rendu plus faciles les communications et les infiltrations de l'une à l'autre (surtout si à cette première cause, la France envahissante et portant partout quelque chose du génie français, la France envahie et l'Europe prenant chez elle et remportant chez soi quelque chose de l'esprit français, on ajoute cette autre cause, permanente et continue : la facilité et la rapidité de plus en plus grande des voyages, des échanges intellectuels, des communications de toute nature de peuple à peuple). Les races se sont mêlées en ce siècle, beaucoup moins, certes, qu'on ne le croit, mais beaucoup plus qu'elles ne l'ont jamais été depuis l'Empire romain. Les esprits nationaux, si divers, si profondément différents, se sont un peu pénétrés les uns les autres. Le mot, extraordinaire à sa date, de Mme de Staël : « Il faut désormais avoir l'esprit européen » s'est presque vérifié; il s'est vérifié, du moins, beaucoup plus que ne l'aurait certainement supposé son auteur.

Ce qu'on appelle le cosmopolitisme littéraire, d'un mot excessif et qui ne doit pas rester, ce qu'on appelait autrefois l'influence réciproque des littératures les unes sur les autres, fut toujours un fait, au moins depuis le XVe siècle, mais a été dans le siècle qui va finir un fait beaucoup plus considérable qu'en aucun autre.

Non pas, — et il y a ici une demi-vérité, c'est-à-dire une demi-erreur, qu'il faudra tirer au clair, — non pas que la littérature française au XIXe siècle ait beaucoup imité les littératures étrangères. Ni la littérature historique, ni la littérature philoso-

phique, ni la littérature critique, encore moins la littérature morale, n'ont été chez nous, en ce siècle, très pénétrées d'esprit étranger; et la littérature poétique, le romantisme pour plus de précision et pour une délimitation plus nette, le romantisme lui-même, assez ignorant, peu versé dans la connaissance des langues étrangères, au fond ne connaissant guère ou au moins ne pratiquant guère que Shakespeare et Walter Scott, a très peu, tout compte fait, imité les auteurs étrangers. Mais ce n'est pas là la question, et quand on la met là on la pose mal. L'influence des littératures étrangères a été énorme chez nous sans que l'imitation des littératures étrangères par nous ait été considérable. L'influence des littératures étrangères sur nous a été une influence morale.

Elle a consisté en ce que nos auteurs, sans pratiquer beaucoup les auteurs étrangers, ont été frappés de cette idée qu'il existait des auteurs qui n'avaient nullement le goût français, ni le goût antique et qui étaient des auteurs admirables; et que par conséquent le goût français ou le goût antique n'était pas le seul bon goût, et que peut-être ni l'un ni l'autre n'était le goût bon.

C'est là ce qu'était une idée nouvelle. Du XVIe siècle au XIXe siècle les Français ont toujours, plus ou moins, mais toujours, sauf une période de quarante ans environ (1660-1700) imité les littératures étrangères; mais ils les imitaient avec la conviction qu'en les transposant ils les rendaient meilleures, que c'étaient emprunts de riche à pauvre, et que les Français, quand ils empruntaient, devaient être remerciés, et que le goût français était le meilleur goût du monde. A partir de 1815, l'idée générale est plutôt contraire; et ce que se demandent les novateurs c'est si les Allemands, les Anglais et quelques Italiens ne sont pas très supérieurs à tout ce que notre littérature a donné au monde.

Dès lors, il y a comme une émulation qui consiste à vouloir montrer que le génie français est aussi capable soit d'imagination, soit de sensibilité, soit de mélancolie, soit de profondeur, même obscure, que le peuvent être les génies des autres nations. Dès lors, il y a, inconsciemment inspirateur des esprits français même les plus distingués, je ne dirai pas un goût européen, ce qui n'aurait guère de sens, mais un goût des choses

qui ne sont pas dans la tradition française et qui sont jugées ou bonnes, ou belles ou au moins intéressantes, à proportion qu'elles s'en écartent; — et voilà précisément, à mon avis, l'influence des littératures étrangères sur nous au XIXe siècle.

C'est une influence morale, et, indirectement et par contre-coup, littéraire.

On pourrait dire que cette influence est juste à l'inverse de celle qu'avaient exercée les littératures anciennes sur nos auteurs du XVIe siècle. Nos auteurs du XVIe siècle lisaient les écrivains anciens et les imitaient directement et auraient voulu les faire passer tout entiers dans leurs œuvres; mais ils avaient une très haute idée du génie français, de la « France, mère des arts, des armes et des lois » et ne désespéraient point de hausser la littérature française au rang de la grecque ou de la latine. Nos auteurs du XIXe siècle, et je ne dis pas qu'en cela ils fussent moins bien inspirés, sans lire beaucoup les auteurs étrangers, sans les imiter souvent, sans s'acharner à les transplanter dans leurs livres, étaient pénétrés du désir d'avoir un génie analogue au leur, et d'un certain désespoir de pouvoir les égaler. On a dit qu'ils avaient les yeux fixés beaucoup moins sur Gœthe, Schiller et Shakespeare que sur *l'Allemagne* de Mme de Staël, et pour mon compte j'en suis persuadé; mais l'effet fut le même, si même il ne fut pas meilleur; car ce n'est pas l'imitation qui est une bonne chose; et nos auteurs furent jaloux des grands génies étrangers bien plus qu'ils ne les imitèrent, ni même qu'ils ne les connurent.

La direction des esprits n'en fut pas moins changée, puisque, où visèrent le plus attentivement, le plus passionnément nos écrivains, ce fut à se donner ou à développer en eux les qualités qui n'étaient pas celles qui étaient familières à leur race. Il n'y eut pas à proprement parler, un esprit européen; mais il y eut un esprit français prenant plaisir à se dépayser et réussissant souvent à s'élargir.

Public nouveau plus vaste, très favorable à la littérature personnelle ou à l'individualisme en littérature; — préoccupations graves, très favorable au développement du véritable esprit historique et du véritable esprit philosophique; — mélange des classes supprimant l'idée du *goût* et très favorable encore à la littéra-

ture personnelle et à un certain oubli des règles et de la littérature régulière; — mélange des races donnant aux écrivains la pensée et la préoccupation d'un nouvel idéal ou d'un idéal, pour ainsi parler, élargi : tels sont les effets sur la littérature française de la Révolution et de l'Empire, et telles sont, non pas les *causes*, que l'on ne connaît jamais, de la littérature française au XIX[e] siècle, mais les *conditions* dans lesquelles l'évolution de la littérature française au XIX[e] siècle s'est, à notre sens, accomplie.

ÉMILE FAGUET.

CHAPITRE I

CHATEAUBRIAND[1]

La renommée de Chateaubriand a pendant une douzaine d'années, de 1848 à 1860, traversé l'une de ces périodes de crépuscule auxquelles n'ont échappé ni la gloire de Lamartine ni le génie plus radieux peut-être de Victor Hugo. Nous nous souvenons du temps où Taine, Edmond About et bien d'autres à leur suite, parlaient ironiquement du grand aïeul; où Michelet lui-même leur donnait l'exemple du dédain; où Sainte-Beuve mêlait à l'étude la plus judicieuse des résipiscences parfois injustes. Cette renommée a été remise en lumière vers la fin du second empire par Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor, Gustave Flaubert, Émile Montégut, puis par les poètes de l'école parnassienne, enfin par tous les critiques et les écrivains d'imagination qu'a produits la troisième République. Elle est aujourd'hui au plus haut point de splendeur. On ne la conteste pas plus que l'on ne conteste l'urgence et pour ainsi dire la fatalité de la Renaissance romantique dont Chateaubriand fut le promoteur. Une révolution littéraire au commencement du XIX[e] siècle, nul ne le nie maintenant, était la conséquence et le corollaire de la révolution politique dont est née la France moderne.

Cette révolution, inséparable de son aînée, Chateaubriand ne l'a pas faite à lui seul, mais il l'a entreprise et pour ainsi dire

1. Par M. Emmanuel des Essarts, doyen de la Faculté des lettres de l'Université de Clermont.

lancée. En effet, fils du passé par sa naissance, écrivain du XVIIIe siècle par son éducation, c'est lui qui en prit l'initiative, lui qui rompit avec la routine pseudo-classique du siècle précédent et, par un franc retour au XVIIe siècle mal compris comme à l'antiquité méconnue, créa toute une littérature émancipée du présent, mais fortement appuyée sur le passé, fondée sur la tradition nationale et destinée à s'ouvrir largement les voies dans toutes les directions de l'avenir.

I. — Chateaubriand, de sa naissance au « Génie du Christianisme » (1768-1802).

Origines de Chateaubriand. — Ce grand novateur, à la veille de ses audaces était un homme obscur, un pauvre émigré perdu dans les brumes de Londres. Mais sa vocation au génie avait été servie pour ainsi dire et conduite par les circonstances. Sa destinée fut comme arrangée et composée, mêlée d'imprévu, relevée de souffrance, pour faire de lui un de ces êtres singuliers qui passent en emportant le cœur des générations conquises. Tout vint en aide à sa création, tout se concerta pour la faire épanouir à son heure de parfaite maturité. Telle est l'histoire des premières années de Chateaubriand. Rien ne pouvait être plus aisément refoulé que ses inclinations naissantes. L'adage a beau dire : « On naît poète », l'adage n'a raison qu'à moitié. Oui! l'on naît poète, mais on ne peut être grand poète si les circonstances n'y conspirent pas. Autrement il en est comme du grain sur la pierre dans la parabole évangélique : inutile au sol, il est enlevé par les oiseaux du ciel.

Ici les circonstances, ces alliées ou ces ennemies des ambitions humaines, furent d'une merveilleuse complaisance pour le futur génie. Celui qui devait être le poète d'*Atala* eut pour pays natal un coin sauvage de la Bretagne et fut dans son berceau visité par les fées du Rêve. Il nous a dit lui-même qu'il était venu au monde par une morne journée d'automne, au bruit des vagues mugissantes soulevées par une bourrasque, lugubre avant-courrière de l'équinoxe. Ce fut dans cette tristesse universelle que commença la vie de ce maître des tristes. Son existence ne

pouvait mieux s'ouvrir. Entre ce deuil de la mer désolée et cette âme marquée pour la désolation et le deuil il y avait comme le pressentiment d'une entente ultérieure; un lien semblait unir tout ce qui est sombre et plaintif dans la création et la créature.

Enfant chétif d'une famille aux origines féodales, mais appauvrie et amoindrie dans l'éloignement de la cour, fils de René de Chateaubriand et de Pauline-Suzanne de Bédée, François-René naquit à Saint-Malo le 4 septembre 1768. Il se trouvait le dernier né d'une famille de dix enfants dont six vécurent, et, comme les cadets de Bretagne, il était destiné dès sa naissance à entrer dans la marine royale. Il grandit dans les conditions les plus propres à réprimer l'ambition, mais en même temps à susciter l'essor poétique. La vie trop active des familles de la ville eût fait échec à sa vocation. Un père taciturne, menaçant, parfois farouche, une mère chimérique, grande conteuse et « ne sachant que soupirer », des sœurs telles que Julie de Farcy et Lucile de Caud, furent des auxiliaires pour sa préparation à la poésie. Il fallait à ce poète rénovateur une nature abrupte, excellente inspiratrice d'un génie qui fut orageux. Chateaubriand n'a-t-il pas proclamé qu'il « devait beaucoup au rocher natal »? Ce rocher de Saint-Malo, tant de fois foulé par ses pas adolescents, fut comme le trépied d'où son imagination prit son premier élan d'audace. C'était sur ces falaises, parmi ces forts et ces îlots, à travers la chaussée du Sillon, sur la butte sinistre de la Hoguette surmontée de gibets, sur ces sommets de la Conchée, de Lézembé, du Grand Bé, aujourd'hui consacré par son tombeau, que René tout enfant s'initiait au charme grave d'un paysage sévère et à cette sombre grandeur plus tard si familière à son pinceau fiévreux. A neuf ans il s'occupait à voir voler les goélands et les mouettes, à contempler « les lointains bleuâtres », jeux étranges pour cet âge, mais où déjà circulait une sève de poésie cachée. Plus tard le donjon de Combourg, pour lequel il échangeait avec sa famille le séjour de Saint Malo, dut exercer sur son âme la même influence pénétrante. Cette vision d'un château de jadis suggéra sans doute à cet esprit où tout se gravait la curiosité des ruines et le goût du passé. L'isolement presque absolu où coulèrent ses années d'enfance développa

par la concentration solitaire ce qu'il y avait de méditatif et de rêveur en François-René. Sa sensibilité ne devait dans l'avenir que déborder plus brûlante et plus contagieuse.

La première inspiratrice du poète à venir, sa première muse fut sa sœur Lucile. Nul doute que les années passées auprès de cet être de rêverie et de prière n'aient laissé leur trace dans le cœur du jeune homme ému, comme il le rappelle, par les soudains abattements de cette nature extatique et désolée. Cette jeune fille mystérieuse, à demi somnambule, presque douée de la seconde vue comme une habitante des îles Hébrides, traversa l'enfance de Chateaubriand ainsi que l'apparition de la Douleur. Elle communiqua son poétique malaise à ce frère déjà si tourmenté; c'est ainsi qu'elle fut de moitié dans toutes les conceptions du poète. En ce chœur de blanches visions nous la retrouvons partout, et partout nous la voyons prêtant quelques-uns de ses traits à ces héroïnes infortunées. Qui oserait la reconnaître dans Amélie? cependant son inconstance rêveuse, son délire mystique palpitent à chaque page du poème. Chateaubriand plus tard en appliquant à des passions coupables ce langage d'une âme pure mais agitée, n'a fait sûrement que se souvenir. Ne lui a-t-elle pas appris l'éloquence enflammée d'une Atala et ces fébriles accents des alarmes religieuses qui torturèrent l'amour de Chactas après avoir désolé la sollicitude d'un frère? Ses prédictions bizarres ne lui ont-elles pas fait entrevoir le type d'une Velléda? Elle le menait en hiver promener sur le grand mail, de préférence par les jours de neige, et là tous deux, tristes comme la feuille séchée, « rêvaient », et rêvaient longtemps. Les voix confuses de la solitude tressaillaient dans ces deux cœurs. Un jour qu'ils étaient perdus dans l'extase, la sœur dit au frère : « Tu devrais peindre cela. » Faire admirer à Chateaubriand les beautés mélancoliques de la nature, lui faire comprendre le charme de la tristesse, voilà ce que Lucile fit pour son frère. Elle peut réclamer une part, et des plus glorieuses, dans la naissance de ce génie.

Contempler, rêver, réfléchir, c'est là que réside la poésie. Saint-Malo avec ses rochers, Combourg, château désert, tels furent les heureux cadres de cette enfance, de cette adolescence où la vue de la nature triste, la faculté de s'abstraire et la société

d'une sœur pénétrée de poésie ont été les occasions premières de la vocation de Chateaubriand.

Éléments du génie de Chateaubriand. — Sainte-Beuve a de plus démêlé trois éléments dans ce génie en éclosion : l'ennui, que Chateaubriand s'attribuait comme une seconde nature[1] et qui a produit le mal de René, ce mal toujours renaissant dans les générations successives devant la disproportion du rêve et de la réalité ; l'illusion romanesque s'attachant jusqu'au bout à la jeunesse fugitive et s'attestant dans la vie privée du poète ; l'honneur qui le soutint dans les vicissitudes de son existence littéraire et politique. Cette triple observation est de la plus grande exactitude. Il y eut toujours dans l'auteur des *Martyrs* un mélancolique, un amoureux, un chevalier. Sa politique parfois contestable sera pleine de courage et de grandeur ; elle n'a jamais été mesquine et perfide comme presque toutes les politiques de parti. Chateaubriand, ainsi que Lamartine, échappe par le principe et le sentiment de l'honneur à des palinodies, à des compromissions dont les meilleurs des hommes d'État professionnels n'ont pas été exempts dans notre siècle.

Chateaubriand à Paris. — Au sortir du collège de Dol, où il avait lu le quatrième livre de l'*Énéide* et les ardeurs de Catulle et les tendresses tibulliennes, avec le *Télémaque* et les sermons de Massillon, pleins de trouble et de passions mondaines ; du collège de Rennes, où pour condisciples il avait eu Moreau, le futur vainqueur de Hohenlinden, et le Limoëlan de la machine infernale ; du collège de Dinan, où il acheva ses humanités, François-René se disposait à partir pour les Grandes Indes, quand il reçut un brevet de sous-lieutenant au régiment de Navarre. On l'envoyait à Cambrai. Il put, à la faveur d'un congé, sur l'appel d'un de ses frères marié à Paris, se risquer et se produire dans la capitale. Il vit le monde des lettres. Les impressions qu'il y recueillit se sont énoncées d'une manière souvent contradictoire dans son premier ouvrage, l'*Essai sur les Révolutions*, et dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Sainte-Beuve a été sévère pour ces contradictions : il eût été juste en reconnaissant que, depuis la venue de Chateaubriand à Paris, la Terreur avait passé comme un fleuve et pu dans son courant emporter

1. « Je m'ennuie de vivre, l'ennui m'a toujours dévoré. » (*Natchez.*)

les illusions philosophiques du jeune enthousiaste, adepte de Jean-Jacques et disciple de Bernardin. Il appelait alors Jean-Jacques « le grand Rousseau ». Jean-Jacques n'a pas cessé d'être grand, mais les Jacobins dans l'intervalle avaient démontré, même aux esprits les plus libéraux, les parties paradoxales du *Contrat social*. On pouvait de même à distance juger l'optimisme révolutionnaire de Chamfort et de Ginguené d'une autre façon qu'en 1788.

Quoi qu'il en soit, le sous-lieutenant amateur visait à se faire connaître; il fit insérer une idylle très banale dans l'*Almanach des Muses*. Il consultait La Harpe, qui l'encourageait; il allait voir Parny qu'il qualifiait de Tibulle français et dont il admira jusqu'au bout les incolores élégies; il se liait avec Fontanes qui avait l'étoffe d'un vrai poète et n'a donné que de beaux vers disséminés dans des poèmes monotones; il confondait comme tous les jeunes gens la notoriété médiocre avec le vrai renom et préconisait le versificateur Flins comme un second Voltaire et le philosophe Delisle de Sales comme un émule de Buffon. Il voyait fréquemment Ginguené qui lui avait fait connaître Chamfort, le moraliste amer pour les grands et complaisant pour la foule. Il cultivait Le Brun, le guide et l'ami d'un autre novateur, non moins fécond pour l'avenir des lettres françaises que le fut François-René, d'un jeune officier dans un régiment de Strasbourg qui s'appelait André Chénier. Chateaubriand avait été mis pareillement en relations avec un ministre de la veille, réformateur et patriote, M. de Malesherbes, dont son frère aîné était le petit-gendre. Ce fut sous ses auspices et avec ses lettres d'introduction qu'il partit pour l'Amérique après avoir assisté dans le public aux premières tourmentes de la Révolution. Le goût des grands voyages était venu logiquement à cette nature inquiète et instable. Il prit la fantaisie d'aller en Amérique sous un prétexte d'explorations, mais en réalité pour y chercher un monde de sensations et d'images, tout un infini de nouveauté. Imbu d'ailleurs des données de Rousseau, de Diderot, de Marmontel, de Saint-Lambert, des philosophes du siècle, sur la vie sauvage, il croyait trouver dans les déserts un idéal inconnu. Il y voyait surtout la perspective d'une épopée américaine, de son poème à venir des *Natchez*.

L'Amérique. — Ce fut au printemps de 1791 qu'à Saint-Malo Chateaubriand s'embarqua pour les États-Unis; il y revint en juillet 1792, après y avoir passé huit mois qui furent bien remplis. Dans ses *Mémoires d'outre-tombe* il nous a donné l'itinéraire qu'il a suivi, sa traversée, son débarquement à Baltimore, son séjour à Philadelphie, sa rencontre avec Washington, dont il comprit la grandeur simple, ses courses à New-York, puis à Boston, à Lexington, sur « les champs de bataille de la liberté », enfin son introduction dans la vie des sauvages et ses rapports avec eux. C'est du reste une partie fort sèche des admirables *Mémoires* : Chateaubriand avait tout dit ailleurs. En Amérique la nature, sa première conseillère, s'était montrée à lui grandie et comme transfigurée. Cet éveil que la nature avait provoqué, le malheur le hâta. Rappelé d'Amérique par les nouvelles de France, telles que l'arrestation de Louis XVI à Varennes, croyant de bonne foi comme tant d'autres gentilshommes que l'émigration pouvait servir les intérêts de la royauté, le jeune Breton revint chercher spontanément l'exil, la ruine, la misère. Heureux choix pour la postérité! Chateaubriand n'avait pas assez souffert pour exprimer la souffrance (ce qui devait être le grand besoin du siècle prochain). La destinée qu'il allait accepter lui fit éprouver en peu d'années toutes les amertumes et toutes les angoisses : elle soumit sa vocation poétique au rude et salutaire noviciat du malheur.

L'émigration. — A peine arrivé en France, presque à la veille d'en repartir, Chateaubriand fut marié, sur les instances de sa mère et de sa sœur Lucile, comme par surprise. Il épousa une jeune fille accomplie qui devait être une sainte femme et pour laquelle il fut toujours respectueux et à peu près indifférent. Il a pourtant rendu dans ses *Mémoires* un légitime hommage aux vertus de cette digne épouse. Marié à la fin de mars 1792, après un court séjour à Paris, dont il a retracé la physionomie révolutionnaire, il quitta cette ville le 15 juillet et passa la frontière. Chateaubriand nous a raconté, toujours dans ses *Mémoires* et magistralement, cette brève campagne, en y mêlant des observations judicieuses sur le monde de l'émigration, sur ses convictions respectables et ses illusions parfois puériles. Il prit part au siège de Thionville, à des périls infruc-

tueux, à de stériles fatigues. Il charmait ses rares loisirs par la revision d'*Atala*, qu'il portait dans son sac, et par la lecture d'Homère. Il voyait déjà se dessiner la figure d'un Eudore « exilé des paysages éclatants de la Grèce sous un ciel sans lumière qui semble nous écraser de sa voûte abaissée ».

L'armée des princes fut promptement licenciée. Ainsi Chateaubriand découragé, malade, revint à Bruxelles où il fit ses adieux à son frère retournant en France, et qu'il ne devait plus revoir. Il fit une station à Jersey, dans cette île qui devait recevoir le second fondateur du Romantisme. De Jersey il passa directement à Londres. Il y retrouva la détresse de l'émigration et aussi sa frivolité, dont il nous a fourni de curieux témoignages, comparables à ceux que renferment les mémoires inédits de ce Montlosier dont M. Bardoux a été l'éminent historien. Aux difficultés de la vie, à son indigence parfois cruelle, vint s'ajouter la tristesse réelle et pénétrante de l'exil. François-René par une dure expérience apprit à chanter l'une des plus grandes douleurs de son siècle; nul ne l'a mieux comprise, mieux dépeinte que lui dans ses œuvres où il a dispersé toute une poésie de l'exil. Qui mieux que lui devait retracer l'existence du banni?

« Le mortel chassé de ses foyers y rentre-t-il jamais? aussitôt qu'il est malheureux tout le persécute... Il ne trouve pas ainsi que l'oiseau l'hospitalité sur la route; il frappe et l'on n'ouvre pas, il n'a pour appuyer ses os fatigués que la colonne du chemin public ou la borne de quelque héritage... C'est lorsque nous sommes éloignés de notre pays que nous sentons le mieux l'instinct qui nous y attache. A défaut de réalité on cherche à se repaître de songes; le cœur est expert en tromperies... Andromaque donne le nom de Simoïs à un ruisseau. Et quelle touchante vérité dans ce petit ruisseau qui retrace un grand fleuve de la terre natale! Loin des bords qui nous ont vus naître la Nature est comme diminuée et ne nous paraît plus que l'ombre de celle que nous avons perdue. » (*Génie du Christianisme*, liv. V, chap. XIV.)

Seul, pauvre et triste, il n'eut d'ailleurs comme refuge que le travail acharné. Le journaliste ou plutôt le pamphlétaire de l'émigration, Peltier, lui avait procuré des traductions du latin

et de l'anglais, ressource précaire, insuffisante. Il y travaillait pendant le jour; le soir, la nuit même, il se donnait tout entier à une vaste composition; il avait conçu le plan d'un ouvrage encyclopédique, l'*Essai historique sur les Révolutions* où, selon son expression, « il faisait entrer ses voyages et ses rêveries ». L'*Essai* parut en 1797 à Paris; il n'obtint un grand succès et n'eut de retentissement qu'à Londres, dans le monde de l'émigration. Cependant cet ouvrage, incohérent par la pensée aussi bien que par la forme, était fait pour choquer les préjugés et même les croyances royalistes, sans chercher à plaire aux révolutionnaires. François-René n'était pas encore le converti de 1802. Il mêlait à des résipiscences monarchiques les déclamations philosophiques d'un pupille de Rousseau, voire même de Raynal. Il leur avait emprunté la philanthropie à grand étalage et la misanthropie à grand fracas, la dialectique serrée et l'argumentation sophistique, la rhétorique enflammée et la rhétorique refroidie. Cette forme d'emprunt ne pouvait avoir aucun prestige, car elle n'offrait aucune nouveauté. Tous les idéologues de l'époque maniaient à l'envi ce style laborieux et compassé. Pour écrire supérieurement il fallait autrement écrire que les prosateurs de second ordre. Chateaubriand ne se distingue pas encore de Garat et de Cabanis, de Suard et de Ginguené, voire même de l'abbé Morellet, son futur antagoniste. Il parlait encore dans l'*Essai* la langue du XVIIIe siècle, toute redondante de phraséologie et de déclamation. Les expressions abstraites lui étaient trop familières : « Écouter la voix de la vérité — les favoris de la nature — les scènes tranquilles de l'innocence ». Il disait sérieusement : « Attendez que votre cœur batte avant de commencer votre lecture ». Les plus beaux mouvements sortaient toujours de l'atelier de Genève. On pouvait de même signaler l'instabilité des connaissances et le fréquent enfantillage des idées. Rien n'était plus faux que ce parallèle entre les révolutions d'Athènes et notre révolution française qui se prolonge pendant sept cents pages. On y surprend des rapprochements incroyables : Épiménide comparé à Flins, Saint-Martin fraternisant avec Pythagore, Solon qui s'appareille à Jean-Baptiste Rousseau. N'insistons pas : ce sont les enfances du génie.

Ce fut à Londres également, dans les journées pénibles où le travail soulageait la misère et trompait quelquefois la faim, que Chateaubriand écrivit un plus grand ouvrage à prétentions épiques, *les Natchez*, qu'il portait dans sa tête depuis son retour d'Amérique.

« Les Natchez ». — *Les Natchez* devaient n'être publiés que sous la Restauration. Ils n'ont pour nous que l'intérêt des préludes; ce sont les cartons de toiles magnifiques. Il faut songer pourtant que de cet amas un peu confus Chateaubriand a tiré des chefs-d'œuvre, *Atala*, *René*, quelques morceaux du *Génie du Christianisme*, mais on a peine à lire des centaines de pages où tous les sujets sont « confondus », selon l'aveu de l'auteur, où le premier volume vise à l'épopée, où le second redescend au ton du récit. Cependant, outre les beautés de détail dont est nécessairement pourvue une œuvre de Chateaubriand, même imparfaite, il est curieux d'y découvrir la première application de ses théories sur le merveilleux chrétien; il n'est pas sans intérêt d'y surprendre une abondance de métaphores homériques et virgiliennes qui font pressentir assurément le poète des *Martyrs*. Ainsi, dans le premier chant, Chateaubriand invoque la Muse, « la fille de Mnémosyne à la longue mémoire, âme poétique des trépieds de Delphes et des colombes de Dodone ».

Il faut lire *les Natchez* pour en éviter les défauts et pour y discerner les commencements du génie. René et Chactas en sont les héros. Dans le personnage de René, Chateaubriand mêle l'invention à l'autobiographie; il se personnifie en partie dans ce voyageur toujours instable et toujours inassouvi que poursuivent l'impatience du mieux et le dégoût du présent. René, conduit par ses guides, arrive au village hospitalier des Natchez, en pleine Louisiane. « C'était l'heure où les fleurs de l'hibiscus commencent à s'ouvrir dans les savanes. » Il est reçu par un vieillard aveugle, Chactas, qui, dans sa jeunesse, a fait un voyage en France. « Plein de sagesse et de douceur, il ressemblait à ces vieux chênes où les abeilles ont caché leur miel. » Chactas fait admettre René dans la tribu. Cependant, à quelque distance, une garnison française habite le fort de Rosalie : l'auteur nous la décrit avec d'heureux coups de pinceau, mais non sans un abus de périphrases. Au deuxième livre, Satan

intervient; il se propose d'unir contre les chrétiens tous les Indiens idolâtres, tandis que René se laisse prendre au charme d'une jeune Indienne, Céluta, nièce de Chactas. Le troisième livre nous fait assister aux conseils des Français, il nous dit la jalousie des sauvages contre l'étranger René, il se termine par une admirable comparaison homérique de ce même René avec un pêcher « enveloppé par le vent, mais reparaissant avec toutes ses grâces quand le tourbillon a passé ». Le quatrième livre nous transporte en plein merveilleux, dans le ciel où des saints viennent implorer Dieu pour l'Amérique contre les desseins de Satan. Au cinquième livre, René se voit adopté par les sauvages, et Chactas commence à lui raconter son voyage en France qui se continue au sixième livre. Il y rencontre tous les grands hommes du siècle de Louis XIV. Les beautés du style, quoi qu'on en ait dit, compensent certaines étrangetés d'invention. Il est à remarquer que le langage de Chactas ne cesse pas d'être poétique, c'est-à-dire conforme à l'origine des personnages et au milieu dans lequel il a vécu; et l'épisode semble plus vraisemblable que la rencontre de Corneille et de Milton dans le *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny. Le livre VII mène Chactas à Versailles et lui fait traverser la France; le livre VIII le ramène chez les Natchez après une véritable odyssée. Les livres IX et X nous font assister aux combats entre les Français et les Natchez, entre ces mêmes Natchez et les Illinois leurs rivaux. Dans cette dernière lutte René est fait prisonnier et destiné au supplice des flammes où il va mourir, quand les Natchez le délivrent. Il est enfin sauvé par l'Indienne Céluta, dont Chateaubriand a fort bien tracé l'héroïque et douce figure.

Ici se conclut la partie épique des *Natchez*, le véritable poème; une « suite », narration inférieure, l'accompagne. Ce n'est plus un poème, mais un roman comme ceux de Fenimore Cooper; il ne manque pas d'intérêt, mais n'offre point le même attrait, le même prestige. Les douze chants des *Natchez* ne sont pas, comme on l'a prétendu trop souvent, une imitation des *Incas* de Marmontel ou de telle ou telle production emphatique du XVIIIe siècle. L'emphase n'en est pas absente, mais à tout moment une imagination originale et neuve se trahit par l'intensité des métaphores, l'imprévu des alliances de mots, les rémi-

niscences antiques, pour tout dire par la création du style qui renouvellera la langue française, enrichira notre littérature de ce qu'on n'avait plus vu depuis le *Télémaque* de Fénelon : une œuvre d'art. On pourrait citer un admirable morceau sur l'étude des sciences, le tableau d'une nuit d'été (qui a trouvé place dans le *Génie du Christianisme*), une touchante invocation aux malheureux. Ce n'est pas un ouvrage ordinaire que celui où l'on surprend cette définition de l'amour du pays : « un mélange de tendresse et de mélancolie », où la phrase a déjà de ces bonheurs : « la clarté de la lune dormait sur les gazons ». Nous ajouterons que les premiers chants des *Natchez* présentent de la variété, des qualités épiques, et que les caractères y sont bien conçus et bien soutenus. A notre avis, tout le génie de Chateaubriand est en germe dans *les Natchez*.

Conversion de Chateaubriand. — Le séjour en Angleterre avait été fructueux pour Chateaubriand : il dut à son exil prolongé comme à son absence d'occupations régulières de pouvoir composer *les Natchez* et l'*Essai*. De plus il s'initia dès lors à la vie politique et privée des Anglais ; il prit une connaissance, assez rare en ce temps, de la littérature anglaise depuis Shakespeare jusqu'à Cooper, Burns et Beattie. Il eut parmi toutes ses disgrâces l'heureuse fortune de retrouver à Londres dans un proscrit du 18 fructidor l'une de ses premières relations à Paris, Fontanes, qui pour lui devint un ami de toute l'existence, et, ce qui vaut autant, un confident littéraire, un conseiller plein de sagesse et de goût. Le poète Émile Deschamps a dit plus tard avec une grande justesse :

> Fontanes, qui veillait, flambeau pur et brillant,
> Comme un autre Boileau, près de Chateaubriand.

N'a pas qui veut un Boileau pour auditeur de ses œuvres. Aussi bien Chateaubriand a-t-il pu rappeler dans ses *Mémoires* que Fontanes lui avait été secourable en acceptant franchement son originalité, mais en lui donnant d'excellents avis, en lui imposant « le respect de l'oreille », c'est-à-dire l'harmonie, en l'empêchant de tomber dans « l'extravagance d'invention et le rocailleux d'exécution ».

Un événement imprévu vint changer la destinée de Chateau-

briand et fit du débutant de l'*Essai* le créateur du *Génie du Christianisme*. Ce fut la mort de la mère vénérable de François-René. Cette mort lui fut annoncée par une lettre de Mme de Farcy, sœur aînée de Chateaubriand, qui, devenue fort religieuse au sortir des épreuves, conjurait son frère de se rallier à la foi chrétienne. Mais la lettre, datée du 1er juillet 1798, arriva à Londres après la mort de Mme de Farcy. C'était comme un double avertissement de la mort. Selon l'expression de Chateaubriand dans la préface du *Génie du Christianisme*, ce furent « deux voix sorties du tombeau ». Et il ajoutait : « Ma conviction est sortie du cœur. J'ai pleuré et j'ai cru. » Une lettre à Fontanes, retrouvée par Sainte-Beuve dans les papiers de son ami, ne laisse aucun doute sur la sincérité de cette conviction, suspecte aux idéologues parisiens. « Dieu, qui voyait que mon cœur ne marchait point dans les voies iniques de l'ambition, ni dans les abominations de l'or, a bien su trouver l'endroit où il fallait le frapper, puisque c'était lui qui en avait pétri l'argile et qu'il connaissait le fort et le faible de son ouvrage. Il savait que j'aimais mes parents et que là était ma vanité : il m'en a privé afin que j'élevasse les yeux vers lui. Il aura désormais avec vous toutes mes pensées. Je dirigerai le peu de forces qu'il m'a données vers sa gloire. »

En 1800, au moment où il rentra en France, Chateaubriand avait presque terminé son *Génie du Christianisme*, dont les premières feuilles avaient été tirées à Londres. Il hasarda des lectures de son ouvrage et le refit tout autrement. C'est qu'en France il retrouvait toute une société d'élite et un aréopage de gens de goût. Fontanes le mit en relations avec Joubert, esprit exquis, à la fois curieux d'innovation et pénétré de la pure antiquité. Dans Joubert il eut un second conseiller, plus favorable à la nouveauté que Fontanes et par là même destiné à concourir harmonieusement au développement de son génie. Joubert, aussi fin que doux, imagination ingénieuse et tendre (disciple de Platon perdu dans le bruit des victoires), recherchait l'originalité dans l'art. Admirateur des classiques, mais sans superstition, définissant le poète : « celui qui se bâtit des édifices enchantés avec le charme des paroles », il devait faire ses délices de Chateaubriand, qu'il seconda par ses conseils, ses

paroles, ses prévenances fraternelles. C'est lui qui, dans une de ses lettres, exhortant le poète à se montrer plus original que jamais, ajoutait : « L'essentiel est d'être naturel pour soi; on le paraît bientôt aux autres. » Par Fontanes et par Joubert Chateaubriand eut accès dans les salons parisiens rouverts à la faveur du Consulat et où l'on rencontrait une Mme de Staël, un Benjamin Constant, une Mme Récamier, un Christian de Boufflers, un comte de Narbonne. Mais toutes ces brillantes réunions n'eurent pas pour Chateaubriand l'attrait et l'influence qu'exerça sur lui le modeste salon d'une femme d'imagination charmante et d'âme racinienne, Mme de Beaumont, qui devait occuper une si grande place dans sa vie : on sait quel parti M. Bardoux a tiré dans son beau livre des poétiques et malheureuses amours de Pauline de Beaumont et de François-René de Chateaubriand. Il rencontra dans cette société reconstituée Pasquier et Molé, héritiers de grands noms parlementaires, et qui devaient jouer promptement un grand rôle; Bertin, le journaliste courageux et avisé qui fut l'âme des *Débats*, Guéneau de Mussy, le futur universitaire, Chênedollé, le poète précurseur de Lamartine.

« Atala ». — Chateaubriand fit ses débuts dans la publicité parisienne par une lettre fort discutable, imprimée dans le *Mercure* et dirigée contre la doctrine de la perfectibilité que Mme de Staël avait soutenue dans son livre de la *Littérature*. En 1801, il publiait *Atala* qu'il avait détachée de son *Génie du Christianisme* et qui devait être d'abord un épisode des *Natchez*. *Atala* remporta le succès d'un roman. En réalité c'était un poème, et l'un des plus beaux poèmes de la littérature française. Toute une poétique s'annonçait dans la préface : « Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur... Les Muses sont des femmes célestes qui ne défigurent point leurs traits par des grimaces; quand elles pleurent, c'est avec un secret dessein de s'embellir. » Sainte-Beuve fait observer avec raison que Chateaubriand rompait avec le pathétique vulgaire du XVIIIe siècle, revenait à l'art élevé, ramenait la littérature à l'idéal antique.

Atala réussit à la fois auprès du petit et du grand public,

tout en soulevant les critiques, les diatribes même de l'école pseudo-classique représentée par les survivants du XVIIIe siècle. Les malheureux ne comprenaient rien à cette merveille de poésie éloquente et colorée. L'abbé Morellet, un revenant des soupers du baron d'Holbach où il avait le surnom de Panurge, fit paraître des observations critiques contre *Atala* qui semblent l'œuvre d'un plaisantin inintelligent, d'un sot spirituel, la plus triste espèce de lettré. Il raillait lourdement les plus neuves, les plus rares beautés, « le grand secret de mélancolie que la lune raconte aux chênes », l'exclamation : « Orages du cœur, est-ce une goutte de votre pluie? » et cette autre adjuration de Chactas : « Superbes forêts qui agitez vos lianes... » Joseph Chénier ne fut ni moins injuste ni moins inique dans les pages ironiques de son *Tableau de la littérature*. Joubert, en cette occasion autant poète que critique, faisait ressortir avec plus de justice l'originalité du génie de Chateaubriand et sa précellence même sur celui de Bernardin : « Le style de Saint-Pierre a l'air plus frais et plus jeune; celui de l'autre a l'air plus ancien : il a l'air d'être de tous les temps. »

C'est qu'*Atala* révélait la poésie attendue par Joubert comme par tous les esprits lassés des routines et des redites, capables de rajeunissement, ambitieux d'innovation. Ce ne fut pas seulement un chef-d'œuvre d'émotion et d'éloquence, mais comme le manifeste de la révolution littéraire dont ce poème, puis *René*, puis le *Génie du Christianisme* nous offrent les trois premières expressions. Ce sont les trois phases d'un même développement d'idées morales et de réformes littéraires. La poésie personnelle, c'est-à-dire l'introduction du *moi* de l'auteur dans les ouvrages d'imagination, l'intelligence élargie de la nature, telles étaient les nouveautés que mettaient en œuvre *Atala* et *René*; dans le *Génie du Christianisme* il y avait bien d'autres conquêtes. Chateaubriand lui-même définissait ainsi l'avènement d'Atala « tombant au milieu de cette école classique, dont la seule vue inspirait l'ennui, comme une sorte de production d'un genre inconnu. Le vieux siècle la repoussa, le nouveau l'accueillit. »

« René ». — *René*, qui parut en 1802, se lie intimement à *Atala*; il procède de la même pensée; il exprime les mêmes sentiments, il comporte la même couleur descriptive et donne la même

intonation poétique. Le *moi* de Chateaubriand se personnifie dans son héros; ce héros est un mélancolique et sa mélancolie se déploie en harmonie avec le paysage, avec la nature. En effet René, le René des *Natchez*, n'est pas seulement, du point de vue moral, un frère de Chactas comme le seront tous les personnages de Chateaubriand, c'est par bien des côtés Chateaubriand lui-même. Entre leurs deux enfances existe une profonde analogie : même vie solitaire et triste, mêmes habitudes de contemplation. « J'allais », nous dit René, « m'asseoir à l'écart pour contempler la nue fugitive et entendre la pluie tomber sur le feuillage. » Une sœur également s'associe à ses promenades rêveuses, aussi poétique que Lucile, mais douée d'un charme moins bienfaisant. Amélie et René sont brusquement séparés à la mort de leur père. René se décide à voyager. L'inconstance et le dégoût le prennent au départ. Il les traînera partout avec lui. C'est qu'il est malade du mal de toute une génération vouée au noir. Le voyage de René est admirable dans tous ses détails : c'est l'itinéraire d'un poète, mais c'est aussi l'odyssée d'un désenchanté. Il ne rapporte de tous ses voyages que la nostalgie et la lassitude qui le ramènent dans les déserts américains où il rencontrera Chactas. C'est l'aigle blessé, le cygne séparé de ses compagnons et gémissant dans la nuit. Aussi fait-il entendre des cris inconnus dans la littérature française avant Chateaubriand. Ces cris, qui pour la première fois dans la prose font vibrer la note du lyrisme, caractérisent la rénovation littéraire de notre siècle. C'est l'expression exaltée du sentiment qui se traduit par ces exclamations : « Levez-vous, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie ! » Il y a bien là de l'amertume, une sorte de découragement qui se refuse au bonheur, mais qui n'a rien de commun avec la misanthropie classique d'Alceste et de Timon. Chez René comme chez Chactas le dégoût des hommes naît du désir de les trouver meilleurs qu'ils ne sont. La mélancolie moderne est aimante; elle est tourmentée par une soif incessante d'affection qui n'est pas satisfaite et qui crée l'impossibilité d'être heureux. En ce sens les aveux de René sont décisifs : « Je cherche ailleurs un bien inconnu dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute si je trouve partout



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris.

CHATEAUBRIAND

D'APRÈS UNE PEINTURE DE GUÉRIN

Appartenant à Mme de Chateaubriand

des bornes, si tout ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur? » Cette passion de l'inconnu, qui sera commune à tous les romantiques, est dangereuse, mais elle n'est pas sans valeur. On peut lui préférer la doctrine de l'équilibre, de la maîtrise de soi-même, de l'idéal cherché dans le possible et le fini, à la façon de l'antiquité et de la Renaissance; mais on ne saurait méconnaître ce qu'elle a suscité d'ardente et de profonde poésie. De la nostalgie mélancolique, née elle-même de l'amour des hommes, le romantisme chez Chateaubriand et ses continuateurs s'est élevé jusqu'à la sympathie, et toute leur œuvre est pleine de pitié comme de tendresse, frémissante d'amour et d'humanité.

Les innovations de Chateaubriand. — Le « moi ». — L'originalité de Chateaubriand, sa faculté d'innovation était faite de son âme même. Il pouvait lui appliquer un nom déjà employé en France au temps de Pascal et récemment rapporté d'Allemagne. Il pouvait l'appeler son *moi*. En effet son génie ne se contentait pas de se révéler dans ses œuvres; il intervenait dans ses poèmes et nous livrait ses confidences à travers les aveux de Chactas, de René, bientôt d'Eudore. C'est la première et la plus significative innovation de Chateaubriand, la plus décisive conquête du romantisme. Une révolution littéraire a été accomplie du jour où cet audacieux Breton a pu se permettre ce que n'avaient osé ni Calderon, ni Shakespeare, c'est-à-dire faire entrer dans le chœur de ses héros le poète même comme le plus agissant et le plus souffrant d'entre eux. Cette substitution du subjectif à l'objectif dans l'œuvre d'art, vraie rupture avec le passé, nous paraît la plus hardie et la plus heureuse des tentatives de notre siècle. L'innovation de la poésie personnelle, contre laquelle se sont élevés Nisard, Saint-Marc Girardin, d'autres plus récents et non moindres, nous semble justifiée par une suite de chefs-d'œuvre. Une formule d'art qui a donné au monde Werther, René, Obermann, Adolphe, et sous des noms fictifs l'âme même des poètes dans *Volupté*, la *Confession d'un enfant du siècle*, le *Stello* de Vigny, tant de poèmes de Lamartine et de Hugo, n'en est plus à faire ses preuves. Le *moi* n'est haïssable que chez les auteurs médiocres. Le génie l'a rendu captivant, sympathique, délicieux.

La mélancolie. — Dans *Atala* de même, et dans *René* se retrouvèrent toutes les inclinations, toutes les aspirations des contemporains, d'une jeunesse éprouvée par les secousses de la Révolution, vaguement éprise du passé, souvent lasse du présent, très incertaine de l'avenir.

La mélancolie, si fréquente alors même chez les hommes d'action, mais qui s'ignorait, découvrit dans ces beaux poèmes sa forme précise.

Chateaubriand, sous les traits de Chactas et de René, donna l'exemple d'être mélancolique avec certitude, avec puissance, avec grandeur. Il fut mélancolique et passionné comme l'ont été les meilleurs de notre jeunesse française pendant les trente premières années du siècle. Le temps n'est plus de cette passion à outrance, de cette mélancolie parfois excessive ; mais, ne nous y trompons pas, leur dictature ne fut ni sans honneur ni sans profit pour nos pères. Elle ne produisit ni des âmes mauvaises ni des âmes médiocres. On leur a fait une guerre terrible, mais souvent en invoquant les intérêts mesquins, en suscitant les basses défiances. On leur en voulait, non pas de rendre les âmes faibles, ce qui était le prétexte, mais de les rendre héroïquement ardentes.

En quoi la « race de René », qu'on a tant de fois dénoncée, a-t-elle été nuisible à l'énergie de nos pères? Les générations qui se sont formées à l'école de Chateaubriand, de Lamartine, ont fait à leur moment d'éclatantes preuves de décision et de courage, depuis les guerres de l'Empire jusqu'aux luttes politiques de la Restauration. Nous ne voyons pas surtout qu'elles se soient montrées inférieures à celles qui depuis sont entrées dans la vie sous des influences plus prosaïques. Leurs poètes, Chateaubriand d'abord, puis Lamartine, Hugo, Michelet, Quinet, George Sand, Victor de Laprade, ont été les archers les plus résolus du combat civique, et l'on peut dire que l'école de la mélancolie et de la passion romantiques fut assurément une école d'héroïsme et de grandeur.

Le sentiment de la nature. — Une troisième innovation vint soutenir les deux précédentes. Dans le cœur de l'homme si violemment remué, le poète d'*Atala* et de *René* découvrait un troisième élément de sensibilité et d'imagination. Ce fut l'intel-

ligence de la nature, longtemps négligée par les plus grands écrivains de notre pays. Il y eut comme un retour à la tradition classique dans cette rupture avec le préjugé français. Jamais les Grecs, ni les Romains, épris de proportion et d'harmonie, n'avaient séparé la nature de l'homme dans leurs épopées, dans leur lyrisme, dans leur art dramatique. Chez nous, si les poètes de la Pléiade, si La Fontaine, avaient excellemment exprimé le charme et l'attrait de la campagne, on peut dire que la nature mêlée à l'homme attendait encore ses interprètes. Rousseau, Bernardin, n'avaient en ce sens donné que des indications. Chateaubriand, le contemplateur de l'Océan, le pèlerin de la Louisiane, reprit l'observation poétique de la nature au point où les Grecs et les Latins l'avaient laissée. Il sut tout voir et tout peindre. Proscrivant de son vocabulaire descriptif les épithètes vagues et communes, il refit de l'épithète, comme dans Homère, une marque caractéristique destinée à fixer les nuances, à distinguer deux montagnes l'une de l'autre, à faire comprendre qu'un bois à midi n'offre pas le même aspect qu'au baisser du soleil et qu'une rivière peut avoir son caractère physique aussi bien qu'un héros de tragédie a sa nature déterminée. Le spectacle des champs et des flots n'est qu'une succession de scènes changeantes quoique soumises à des lois immuables. Le peintre nouveau dut rendre à l'aide d'expressions fidèles ce qu'il y a de plus fugitif dans la création, jusqu'à des effets de lumière.

Dès la première page d'*Atala* l'épithète devient spéciale : « les gazons rougis par les fraises, les collines pluvieuses, le soleil humide de rosée, le jour bleuâtre et velouté, les fleuves nourriciers des beaux ombrages ». Voici maintenant les comparaisons pindariques : « Les yeux éteints du vieux Chactas inondèrent de larmes des joues flétries : telles deux sources cachées dans la profonde nuit de la terre se décèlent par les eaux qu'elles laissent filtrer entre les rochers ».

Chateaubriand suivait encore les modèles antiques en excellant comme eux dans les descriptions brèves, en groupant à merveille les antres, les animaux, les plantes, les flots même en tableaux composés pour la joie des yeux. Tels plus tard, dans les *Martyrs*, le paysage de Sparte, le réveil d'un camp

romain, les ruines égyptiennes, la fameuse nuit de Messénie et la peinture ardente du désert. Nul avant lui depuis les Anciens n'avait possédé le choix des comparaisons, les couleurs chaudes, les mots de flamme, l'emploi des épithètes vivantes, l'entente de toutes les nuances matérielles et morales. Décrire ainsi c'était la plupart du temps définir. Aussi nos grands peintres en ce siècle ont-ils été les disciples du vieux maître autant que ses continuateurs. C'est encore non seulement Lamartine, Hugo, Sand, Michelet, Quinet, Laprade, mais Flaubert, Théophile Gautier, Banville, Leconte de Lisle, qu'il faut citer. Encore aujourd'hui la tradition descriptive d'*Atala*, de *René*, des *Martyrs*, se renoue dans les sonnets d'un Hérédia, dans la prose magique et colorée d'un Pierre Loti, d'une Judith Gautier, d'un Gilbert-Augustin Thierry, d'un André Chevrillon. Par cette école de Chateaubriand la nature revit sans cesse comme une Isis dévoilée, et l'on peut dire que le grand Pan n'est pas mort.

II. — Du « Génie du Christianisme » à la mort de Chateaubriand (1802-1848).

Le « Génie du Christianisme ». Opportunité de cet ouvrage. — C'est en 1802 que parut le *Génie du Christianisme*, au jour de Pâques. La publication avait été annoncée par un article de Fontanes dans le *Moniteur*. L'article de Fontanes portait pour épigraphe la parole de Montesquieu : « Chose admirable ! la Religion chrétienne, qui ne semble avoir d'objet que la félicité de l'autre vie, fait encore notre bonheur dans celle-ci. » Et Fontanes n'hésitait pas à dire : « Cet ouvrage longtemps attendu, commencé dans des jours d'oppression et de douleur, paraît quand tous les maux se réparent et quand toutes les persécutions finissent. Il ne pouvait être publié dans des circonstances plus favorables... Le nouvel orateur du christianisme va retrouver tout ce qu'il regrettait. Du fond de la solitude où son imagination s'était réfugiée il entendait naguère la chute de nos autels : il peut assister maintenant à leurs solennités renouvelées. La Religion, dont la majesté

s'est accrue par ses souffrances, revient d'un long exil dans ses sanctuaires déserts, au milieu de la victoire et de la paix dont elle affermit l'ouvrage... On accueillera donc avec un intérêt universel le jeune écrivain qui ose rétablir l'autorité des ancêtres et les traditions des âges. Son entreprise doit plaire à tous et n'alarmer personne; car il s'occupe encore plus d'attacher l'âme que de forcer la conviction. Il sent et ne dispute pas, il veut unir tous les cœurs par le charme de toutes les émotions et non séparer les esprits par des controverses interminables; en un mot on dirait que le premier livre offert en hommage à la Religion renaissante fut inspiré par cet esprit de paix qui vient de rapprocher toutes les consciences. »

Ce fut l'impression générale. Cette publication coïncidait avec la réconciliation officielle de l'Église et de l'État, appelée, on ne peut en douter, par la majeure partie de la société renaissante. Il y eut pour l'ouvrage de Chateaubriand accord des esprits en même temps que coup de surprise et mise en scène très favorable au succès. Quatre éditions étaient enlevées déjà dès mars 1803; c'était beaucoup pour cette époque. Cet ouvrage étendu, varié, semblait à première vue uniquement une apologie de la religion rétablie; ce fut en réalité tout un répertoire d'idées et de doctrines, le premier manifeste du Romantisme. On y trouve déjà toutes les nouveautés de l'école, comme il est aisé de s'en convaincre sans entrer dans une minutieuse analyse. La partie apologétique de l'œuvre peut être aujourd'hui contestée; elle n'était pas alors aussi négligeable que l'ont prétendu les détracteurs de Chateaubriand; car elle répondait à un sentiment vrai, à un élan de l'âme française vers le christianisme longtemps persécuté. Cet élan, les voltairiens plus ou moins ralliés au régime impérial ont pu le combattre : ils n'ont pu le supprimer à son jour. On ne saurait trop proclamer l'opportunité de cet ouvrage comme son efficacité sociale et son action bienfaisante. Il marque une double renaissance de l'esprit chrétien et de la poésie française.

La première partie est à la fois religieuse et descriptive. Nous n'avons pas à juger Chateaubriand comme théologien. Il s'agit d'ailleurs d'une apologie; et, même aux premiers siècles de l'Église, tous les apologistes n'ont pas été des théologiens de

profession. Que veut-il prouver du reste? l'excellence morale des dogmes chrétiens, la pénétrante poésie de ces dogmes : il nous semble y avoir pleinement réussi.

Dans la première partie, qui porte ce titre : *dogmes et doctrine*. Chateaubriand traite d'abord des « mystères et des sacrements ». Sainte-Beuve lui reprocha d'avoir cherché à démontrer des dogmes et à confirmer des sacrements à l'aide d'images. Ce grief ne nous paraît pas fondé. Chateaubriand l'a relevé par avance. Il a dit lui-même : « Ces images ne sont pas des raisons ». Ce qu'il veut établir, et cela suffit à la cause, c'est la grandeur de ces dogmes que leurs adversaires avaient qualifiés d'absurdes, c'est la beauté touchante de ces sacrements. Il veut gagner l'imagination et le sentiment à la cause du christianisme, et il y parvient aisément. D'autres que lui ont fonction de s'adresser à la raison. Mais ce que Chateaubriand veut obtenir dès le début, ce qu'il fait à merveille, c'est ce qu'il annonce dans son introduction. « Les autres genres d'apologie sont épuisés, et peut-être seraient-ils inutiles aujourd'hui. Il est temps de montrer que, loin de rapetisser la pensée, le christianisme se prête merveilleusement aux élans de l'âme et peut enchanter l'esprit aussi divinement que les dieux de Virgile et d'Homère; nos raisons auront du moins cet avantage qu'elles seront à la portée de tout le monde et qu'il ne faudra qu'un bon sens pour en juger. On néglige peut-être un peu trop dans les ouvrages de ce genre de parler la langue de ses lecteurs : il faut être docteur avec le docteur et poète avec le poète. Dieu ne défend pas les routes fleuries quand elles servent à revenir à lui, et ce n'est pas toujours par les sentiers rudes et sublimes de la montagne que la brebis égarée retourne au bercail... Nous osons croire que cette manière d'envisager le christianisme présente des rapports peu connus. »

Chateaubriand rattache ainsi le christianisme à la poésie et par la poésie il ramène au christianisme. Une page comme celle qu'il consacrait à l'extrême-onction ne pouvait que produire l'effet par lui souhaité, remuer et bouleverser les cœurs, et, quoi qu'en puissent dire ses adversaires, faire réfléchir les esprits : « Le prêtre s'entretient avec l'agonisant de l'immortalité de son âme, et le poème sublime que l'antiquité entière

n'a présenté qu'une seule fois dans le premier de ses philosophes mourants, cette scène se renouvelle chaque jour sur l'humble grabat du dernier des chrétiens qui expire ».

Il ne lui a pas été difficile de prouver, avec la même admirable éloquence, le même éclat de langage, que le christianisme était plus exigeant et plus délicat en fait de morale et de vertus que les religions antiques et surtout que l'absence de religion. Chateaubriand faiblit, il faut l'avouer, dans les passages relatifs à la cosmogonie des Écritures (la science géologique n'était pas venue prêter son appui à la tradition biblique), mais comme il prend sa revanche dans la démonstration spiritualiste, qui d'ailleurs n'est pas spéciale au christianisme, de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme!

Comme avant lui Bossuet et Fénelon, il veut prouver l'existence de Dieu par les merveilles de la nature. Il ne dit pas seulement avec le Psalmiste que « les cieux racontent la gloire de Dieu », mais que toute la nature le chante. Là se déroulent des morceaux merveilleux, qui introduisaient dans la langue française, mieux que tout ce qu'on avait lu jusque-là, l'intelligence du monde extérieur : telle est la peinture du chant du rossignol, la description du nid de bouvreuil dans un rosier, la vision des cygnes voyageurs. Ce sont d'incomparables pages de poésie pittoresque et pensive à la fois, pages divines d'un temps où la littérature avait de l'âme!

Revendication de la poésie chrétienne. — La partie littéraire de l'apologie correspond essentiellement à la création de l'école romantique dont Chateaubriand est le fondateur, dans les nouveautés et les institutions que l'on doit à son initiative, à son exemple.

Avant Chateaubriand on avait négligé l'influence littéraire, l'inspiration poétique du christianisme. Après lui cette influence s'étendra sur tous les grands novateurs. Comment ce phénomène s'est-il accompli? nous le verrons à l'argumentation du *Génie du Christianisme*, à la doctrine esthétique qui s'en dégage, à la poétique qui en jaillit.

On ne peut se dispenser d'applaudir à l'introduction du sentiment chrétien dans notre littérature nationale. Le christianisme, qui a concouru à créer la France, avait à peine droit de

cité dans la patrie française. Outre certains morceaux notables du moyen âge, il avait sans doute inspiré Ronsard, d'Aubigné, du Bartas, le *Saint-Genest* de Rotrou, le *Polyeucte* et l'*Imitation* de Corneille. Mais, surtout depuis le XVIII[e] siècle, la poésie de notre pays était généralement demeurée étrangère à l'un des plus grands modes d'inspiration poétique, officiellement rejeté par Boileau :

> De la foi d'un Chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

Tel était ce préjugé, inconnu des autres peuples, exclusivement français, issu d'un système que Chateaubriand renversa par l'autorité du *Génie du Christianisme* et des *Martyrs*. Par son initiative la beauté poétique du christianisme et sa puissance inspiratrice se sont imposées à tous les écrivains illustres de notre âge, depuis le Lamartine des *Harmonies* jusqu'au Musset de *l'Espoir en Dieu*, depuis le Vigny d'*Éloa* jusqu'au Victor Hugo de la *Légende des siècles*.

Dans la deuxième partie de son ouvrage Chateaubriand entreprend donc de comparer les œuvres littéraires suscitées par le christianisme avec celles qu'a produites dans un large épanouissement la belle antiquité. Ses rapprochements ne sont pas toujours suffisamment étendus. Il aurait, par exemple, pu tirer un meilleur parti des épopées chrétiennes, mais il ne connaissait pas la *Chanson de Roland*; il n'avait pu suffisamment pratiquer Dante dont les beautés rivalisent avec les Anciens. En revanche il est plus à son aise avec Milton et sait faire ressortir ces beautés qui font passer le grandiose dans le sentiment et tiennent certainement à la profondeur du génie chrétien. Il n'a pas assez mis à profit le sublime de Klopstock. Il est plus heureux dans la comparaison de ce qu'on pourrait appeler les types poétiques. Il prend d'abord les époux. Il met la Pénélope et l'Ulysse de l'*Odyssée* en parallèle avec l'Adam et l'Ève de Milton. Chez le couple biblique il fait ressortir une supériorité de sentiments due à une conception plus haute du mariage. Le type du père vient ensuite. Chateaubriand cite l'admirable épisode de Priam venant redemander au vainqueur Achille le corps d'Hector. De ce Priam si vénérable et si touchant il rap-

proche le Lusignan de Voltaire redemandant sa fille. La scène de *Zaïre* lui semble plus sublime en mêlant les grands souvenirs de la religion à l'autorité paternelle. Cette supériorité ne nous frappe pas autant. En cherchant bien il eût pu trouver un père chrétien égal à l'antique paternité. Encore l'amour paternel est-il un des sentiments que le christianisme a le moins transformés. Il l'a rendu plus doux et plus éclairé, mais non plus respectable et plus imposant.

Au contraire, la mère est plus noble et plus tendre dans l'*Andromaque* de Racine que dans l'*Andromaque* d'Homère, d'Euripide, de Virgile. La fille dans l'*Iphigénie* moderne est plus respectueuse et plus aimante, plus courageuse aussi dans son sacrifice. Ce sont autant de supériorités dues au christianisme. Chateaubriand étudie encore le prêtre dans Joad, le guerrier dans le Godefroy du Tasse. Et dans ces deux exemples il conclut avec raison à la supériorité morale du christianisme. Nous regrettons qu'il n'ait pas songé au Polyeucte de Corneille, au héros de l'enthousiasme religieux. Quelle belle page il nous a fait perdre! la conviction allant jusqu'au martyre, l'extase dans l'immolation de soi-même, le lyrisme dans le sacrifice, voilà ce qu'aucun auteur ancien ne nous avait offert, ce que Corneille a fait éclater dans la plus sublime des transfigurations.

Le critique apologiste examine les diverses passions et n'a point de peine à démontrer que le christianisme par ses interdictions de morale et par ses influences de tendresse et de pureté a donné un grand essor au sentiment de l'amour. Il l'a spiritualisé et purifié, quand il ne l'a pas rendu plus contagieux et plus brûlant par les conflits de la conscience. En effet la Phèdre de Racine, Julie d'Étanges, Clémentine, auparavant l'Héloïse du moyen âge, Paul et Virginie, lui servent d'exemples. Combien il en eût pu fournir, s'il avait mieux connu les littératures du Moyen âge et de la Renaissance. Quoi qu'il en soit, la passion, dont le développement moderne commence dans notre littérature à l'*Atala* et au *René* de Chateaubriand (après les indications de Jean-Jacques et de Bernardin), a ses origines et ses freins à la fois dans le christianisme. Puis elle y trouve son ennoblissement coupable, son horreur saisissante et tragique.

Chateaubriand arrive ensuite au merveilleux. Il parvient à

démontrer, selon nous, que le merveilleux chrétien vaut le merveilleux antique. On l'avait nié. La *Divine Comédie*, le théâtre de Calderon, Milton, Klopstock, répondent par des exemples qui sont autant de réfutations vivantes. L'argumentation de Chateaubriand nous semble donc serrée et nourrie. En effet, si le polythéisme parle plus à l'imagination, le christianisme n'en a pas moins des ressources infinies et sur certains points une large supériorité. Les dieux et les déesses ne sont que des hommes et des femmes surnaturels. Les êtres divins du christianisme ont un caractère à part, plus relevé, très symbolique et très mystérieux. Ils déploient des passions, mais ce ne sont que des passions pures. Nous ne parlons pas ici de l'excellence du Dieu chrétien sur Jupiter: des poètes ont pu parvenir à rendre cette excellence autant que le langage humain le permet, et non seulement Milton et Klopstock, mais Hugo, mais Soumet dans la *Divine Épopée*, Laprade en ses *Poèmes évangéliques*, ont fait dignement parler Jésus-Christ. De même les anges, les démons, les séraphins de la Bible, les saints, fournissent un merveilleux chrétien dont on peut toujours faire usage. Le Satan de Milton dépasse l'Ajax d'Homère et le Mézence de Virgile. L'Enfer de Dante laisse loin de lui l'Hadès et le Tartare. Le Paradis chrétien interprété par un grand poète surpasse les tristes plaines d'asphodèles et les vagues Champs Élysées de l'épopée antique.

Il y a donc une poétique du christianisme comportant, outre les passions, un merveilleux ample et varié. Cette poétique a son chef-d'œuvre dans la Bible. Chateaubriand a su montrer ce que la Bible peut suggérer aux poètes, et les poètes après lui, Lamartine, Hugo, Vigny, Leconte de Lisle, ont attesté par leurs ouvrages quelle source jaillissait de la poésie hébraïque.

La troisième partie du *Génie du Christianisme* comprend les beaux-arts et la littérature. Chateaubriand étudie l'influence du christianisme sur la musique, qui n'a grandi que dans les temps modernes; sur la sculpture, qui rivalise avec l'antiquité; sur la peinture, qui la surpasse; sur l'architecture, avec cette magnifique floraison de pierre des églises gothiques que le XVII[e] siecle avait dédaignées et à laquelle l'initiateur rend hommage et fera rendre justice. Après lui viendront le Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris*, Montalembert, Michelet, chantres et défenseurs

des cathédrales. Tellement nous pouvons dire à bon droit que tout remonte à Chateaubriand.

Les livres quatrième et cinquième sont consacrés aux philosophes, aux historiens, aux orateurs chrétiens, au culte dans ses cérémonies, dans l'exercice des fonctions sacerdotales, dans les ordres, les missions, les œuvres de charité, dans tous les bienfaits de la charité chrétienne. Tout le bien qu'a fait le christianisme est évoqué dans cet ouvrage. Les contemporains y ont trouvé, avec l'attrait d'un style admirable, des motifs suffisants, des raisons sérieuses pour produire un retour vers la religion chrétienne. Toute la partie morale et historique de l'apologie subsiste, et son importance comme sa valeur n'ont pas décru.

La partie littéraire de cette œuvre est des plus remarquables et des plus neuves. Généralement tout y est juste et fort bien dit, avec une grande finesse de nuances; et dit pour la première fois. Jamais la critique n'avait encore déployé cette pénétration, n'avait parlé ce langage. Bien plus, cette œuvre a fait une véritable révolution. Car la poétique de Chateaubriand a été la poétique de ses successeurs qui y ont cherché leurs armes de défense dans la polémique. Ils y avaient pris l'entente et la mise en œuvre du sentimen tet du merveilleux biblique et chrétien; ils y ont encore découvert, comme le prouveront *les Martyrs*, la réelle compréhension de la poésie antique révélée par les belles pages sur Homère et sur Sophocle dans le *Génie du Christianisme*.

Intelligence du passé. — Création de la critique moderne. — De même, avec le sens de l'architecture gothique Chateaubriand a ramené le goût du moyen âge délaissé, incompris, presque inconnu; par suite, l'instinct et la curiosité de l'histoire nationale; il a vraiment provoqué les investigations historiques de nos grands chercheurs. On ne saurait trop rappeler l'hommage qu'à ce propos lui rendait Augustin Thierry. Guizot, Barante, les deux Thierry, Michelet, Quinet, sont donc, au moins à leur point de départ, les disciples de l'incomparable initiateur.

L'intelligence du passé, telle est la grande conquête de Chateaubriand dans son *Génie du Christianisme*. L'on ne connaissait pas avant lui, l'on ne comprenait pas l'originalité des époques

et la corrélation des phases littéraires avec les révolutions des idées. Le premier il a su rendre leur physionomie distincte aux âges successifs de l'esprit humain, par là précurseur et chef de toute notre école de critique contemporaine, depuis Villemain jusqu'à Sainte-Beuve, depuis Sainte-Beuve jusqu'à Taine, depuis Taine jusqu'à Brunetière. Auparavant le critique n'était qu'un peseur de mots, un vérificateur de détails, un abstracteur de riens littéraires, quand ce n'était pas un pédant étroit et formaliste. Quelques jolies pages de Marmontel, de La Harpe, de Ginguené, de Chamfort, n'infirment rien de ce qu'ici nous soutenons. C'est seulement depuis les belles études du *Génie du Christianisme* que le critique est devenu l'explorateur au service des intelligences. Chateaubriand nous a par son propre exemple enseigné le genre nouveau de critique, maintenant adopté dans l'Europe entière, fait tout entier de comparaison et de généralisation, qui rapproche les idées, groupe les faits, vise aux lois, et dans cette intention déplace sans cesse ses points de vue. C'est Chateaubriand qui le premier a fait du critique le médiateur intellectuel des nations. Rendons grâces à son œuvre libératrice : elle a ouvert toutes les issues par lesquelles l'esprit humain s'est élancé vers le nouveau découvert et la tradition retrouvée, et depuis ces issues ne se sont pas refermées.

Passage de Chateaubriand dans la diplomatie. « Les Martyrs. » — Après le succès d'un ouvrage de reconstruction sociale, l'émigré d'hier était bien vu du gouvernement consulaire. Il fut nommé secrétaire d'ambassade à Rome, où l'attendait un grand chagrin, la mort de son amie Mme de Beaumont. Une lettre où il consacre son souvenir renferme les plus grandes beautés sur la poésie de la Rome traditionnelle, antique et chrétienne. « C'est une belle chose que Rome », disait-il plus tard, « pour tout oublier, pour mépriser tout et mourir ». (Lettre à Mme Récamier, du 15 avril 1829.) En 1804 il revint à Paris; il était nommé ministre dans le Valais, quand se produisit l'assassinat politique du malheureux duc d'Enghien. Chateaubriand attesta ses sentiments d'honneur en envoyant sa démission. A partir de ce moment il appartint tout entier aux lettres et à l'opposition royaliste. C'est alors qu'il conçut le plan des *Martyrs*, et plusieurs chants étaient déjà rédigés quand

il partit en juillet 1806 pour visiter la Grèce, l'Orient, Jérusalem, et revenir par l'Espagne. De ce fécond voyage naquirent *les Martyrs* en leur entier, l'*Itinéraire*, *le Dernier Abencérage*, toute une œuvre de prose poétique.

Injustement accusé par ses détracteurs d'avoir sacrifié systématiquement les fictions mythologiques à la poésie du christianisme, Chateaubriand a su dans *les Martyrs* étendre l'intelligence du passé au génie lumineux de la Grèce et de Rome, à la légende étincelante des anciens dieux.

Les Martyrs devaient compléter le *Génie du Christianisme* en mettant en œuvre toute la poétique chrétienne, en même temps qu'ils réalisaient ce qu'avaient imparfaitement essayé dans notre pays le *Télémaque* et l'*Anacharsis*, la vision de l'antiquité. L'antiquité, imitée par la Pléiade, par Racine, Boileau, La Fontaine, avait été trop souvent (surtout l'antiquité grecque) mal comprise dans sa couleur et son véritable caractère mythologique; au XVIIIe siècle elle avait été défigurée et conspuée, en réalité tout aussi méconnue que le Christianisme. Chateaubriand la restaura dans *les Martyrs*.

Les Martyrs ne sont pas un roman, mais un poème déroulé dans la prose la plus rythmique et la plus mélodieuse, dans cette prose qui vaut les plus beaux vers et fait comprendre que Denys d'Halicarnasse ait dit par avance : « Un discours en prose peut ressembler à un beau poème. » Le sujet repose sur la lutte du christianisme déjà fort, et accru par les persécutions, contre le polythéisme soutenu par toute la puissance de l'Empire romain, par toutes les pompes officielles, mais ébranlé dans l'esprit des masses et mal étayé par des essais de rajeunissement théurgique dans l'Orient ou la philosophique Alexandrie. Tertullien avait pu dire aux païens : « Nous remplissons vos camps, vos places, vos maisons, nous vous laissons vos palais et vos temples ».

L'époque est la fin du IIIe siècle, cette époque entre toutes féconde pour le poète historien, époque où fermentent tant de passions, de croyances, de mystères, de rites, d'hérésies, de doctrines, dans le bouillonnement de la conscience humaine. Dioclétien est empereur : il serait volontiers clément, mais il n'a pas craint d'associer à son autorité souveraine Galérius, cruel,

avide de persécutions et poussé par un sophiste, Hiéroclès, type de l'athée courtisan, dont Chateaubriand avait eu des modèles sous les yeux dans le personnel des anciens terroristes devenus grands dignitaires de l'Empire, presque tous ayant jeté sur la carmagnole de Fouché le manteau brodé du duc d'Otrante.

Le dernier des descendants d'Homère, Démodocus, originaire de l'île de Chio, est grand prêtre d'une peuplade homérique réfugiée en Messénie. Homme vénérable entre tous, il a soigneusement élevé sa fille Cymodocée, qui est l'idéal de la vierge antique, sage comme Minerve, pure comme Diane. Il a voulu l'enrichir « de toutes les vertus et de tous les dons des Muses ». Cymodocée rencontre dans un bois, digne du bocage de Colone, un chasseur endormi. Cette rencontre décide de sa vie. C'est en même temps la rencontre des deux religions, des deux arts, des deux génies. Eudore, le jeune chasseur, est un Arcadien, un descendant de Philopœmen converti au christianisme. A la peinture de la famille païenne s'oppose la peinture de la famille chrétienne. De même un tableau de la poésie biblique tracé par Eudore vient répondre au tableau de la mythologie déroulé par Cymodocée. Eudore raconte sa jeunesse. Il a été élevé à Rome comme otage, de bonne heure introduit à la cour de Dioclétien. Il est chrétien, mais il a dans le désordre de la jeunesse altéré ses mœurs et sa foi. D'ailleurs, son naturel est noble, capable de généreux retours. De Rome on l'envoie en Batavie, rejoindre l'armée de Constance bientôt aux prises avec l'armée des Francs. C'est l'admirable récit de la bataille livrée entre Romains et Francs qui suscita, dit-on, la vocation historique d'Augustin Thierry. Les Francs sont vaincus, mais Eudore blessé est fait prisonnier. La liberté lui est rendue et il devient l'intermédiaire de la paix entre les deux peuples. On le crée maître de la cavalerie, puis commandant des contrées armoricaines. Là se place le fameux épisode de Velléda, qu'on ne fait pas entendre à Cymodocée, très émue par les récits d'Eudore et attirée vers lui par un timide et chaste penchant. Cet épisode est peut-être le chef-d'œuvre de Chateaubriand, c'est un groupe de pages immortelles.

Mais Eudore a gardé le repentir de ses erreurs juvéniles. Il fait pénitence publique et quitte l'armée après avoir visité

l'Égypte et la Thébaïde. Ces voyages prêtent à de merveilleuses descriptions qui terminent son récit. Lui-même est pénétré d'un amour naissant pour Cymodocée : cependant il ne peut la rêver pour épouse qu'en la voulant chrétienne, et Cymodocée promet de se faire instruire. Tous deux sont exposés à une jalousie dangereuse, celle de Hiéroclès, le fallacieux sophiste, épris de Cymodocée. Il dénonce Eudore à Dioclétien. Il s'oppose même par la force à leur mariage. Les fiancés sont obligés de se séparer. Cymodocée se réfugie à Jérusalem auprès d'Hélène, mère de Constantin; Eudore part pour Rome. Il y défend admirablement la cause du christianisme, mais Hiéroclès arrache à l'Empereur l'édit de persécution. Eudore est jeté dans les cachots. Cymodocée, de retour à Rome, est pareillement emprisonnée, puis délivrée, rendue à son père. Mais elle s'échappe et va rejoindre Eudore dans l'amphithéâtre. Épris l'un de l'autre dans les riants paysages de la Grèce, sous le sourire de la lune argentée, ils sont unis à Rome dans le martyre et dans la mort.

Dans tout le cours de ce beau poème on ne saurait trop estimer l'art exquis avec lequel Chateaubriand juxtapose sans confusion et sans fausse note la tradition chrétienne et la tradition païenne pour en tirer une inspiration égale. Aucun livre ne fait mieux sentir la gloire du christianisme, aucun ne fait mieux comprendre le génie de l'hellénisme.

Rien du reste dans la littérature antérieure ne faisait prévoir (à part la gracieuse mais un peu molle antiquité du *Télémaque*) ces pages brillantes des *Martyrs*, où la Grèce est peinte de couleurs si riantes et si vraies, où revit une Italie que reconnaîtraient Martial et Pline. On rencontre des tableaux comme on en trouve dans le *Phédon* de Platon : « La vue s'étendait au loin sur des campagnes plantées de hauts cyprès, arrosées par les flots de l'Amphise, du Pamysus et du Balyra où l'aveugle Thamyris laissa tomber sa lyre. » Rappelons encore les paroles de la nourrice de Cymodocée, l'hymne à Bacchus. Au reste Démodocus est dans tous ses discours de pure race homérique. Son langage est toujours d'un vieillard, mais d'un vieillard de l'*Iliade* ou des chœurs de Sophocle, d'un prêtre, mais d'un prêtre païen, se complaisant comme Plutarque et Apulée dans un archaïsme vénérable :

« Les mortels et les dieux se laissent toucher à l'harmonie. Orphée charme l'inexorable Pluton; les Parques même vêtues de blanc et assises sur l'essieu d'or du monde chantent la mélodie des sphères....

Ainsi parlait Nestor, ainsi parlait Calchas abondant en souvenirs.

Cymodocée avant la conversion est la sœur d'Alceste et d'Iphigénie. Telles les jeunes filles qu'Euripide en ses chœurs, Théocrite dans ses fêtes pastorales comparent aisément à des vols de colombes. C'est Psyché naïve à la première aube de la curiosité, quand elle dit au jeune Eudore :

« Si tu n'es pas un dieu caché sous la forme d'un mortel, tu es sans doute un étranger que les satyres ont égaré comme moi dans les bois. » Et auparavant :

« Redoutable sœur d'Apollon, épargnez une vierge imprudente, ne la percez pas de vos flèches. Mon père n'a qu'une fille et jamais ma mère tombée sous vos coups ne fut orgueilleuse de ma naissance. »

De telles pages abondent dans *les Martyrs*. C'est ainsi que Chateaubriand retrouvait l'antiquité grecque. Découverte égale à celle de Pompéi ressuscitée, de l'Acropole reprise sur le sol jaloux, de la Vénus de Milo reconquise. Il fut un initiateur autant qu'un guide.

Les meilleurs ont répondu à son appel. Villemain, qui l'admira si fidèlement, lui devait emprunter le goût des rapprochements avec l'antiquité, des comparaisons puisées à la source de Castalie. Michelet lui dut à son insu ses belles évocations de la Grèce, et Quinet, avec plus d'affinités, les inspirations de son début et de ses suprêmes années. Laissons ici Lamartine, médiocrement antique malgré la *Mort de Socrate*; omettons Béranger, quoique il s'écrie : « Oui, je suis Grec, Pythagore a raison ». Mais tous les vrais romantiques sont plus ou moins imbus à son exemple du génie grec ou du génie latin. Vigny prélude par *la Dryade et Symètha*, les frères Deschamps par des imitations d'Horace ou des idylles; Sainte-Beuve, parmi cent preuves de goût antique, notera, fixera l'*églogue napolitaine*. Barbier, malgré ses rudesses, Brizeux, malgré ses âpretés, seront toujours fidèles au culte de l'antiquité; la nostalgie de la Grèce, qui envahit Théo-

phile Gautier, suscite les sonnets de Nerval. L'image de la Hellade poursuit Musset jusque dans ses fantaisies les plus capricieuses. Hassan ne pleure-t-il pas en songeant aux marbres divins broyés par les cimeterres ottomans? Mardoche ne cherche-t-il pas du regard

La blanche Oloossone *et* la blanche Camyre?

Rolla n'invoque-t-il pas dans un élan superbe la pompe triomphale de la mythologie primitive?

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux?

Et qui plus que Victor Hugo a vérifié cette influence de l'antiquité sur les disciples de Chateaubriand? N'est-il pas plus près de Pindare que tous les lyriques intermédiaires, plus voisin d'Eschyle que tous les tragiques antérieurs à son avènement? Mais Hugo toutefois est un Latin. Ses alliances de mots lui viennent d'Horace, ses antithèses de Juvénal et de Lucain. Le plus souvent il a pris, comme Dante, le divin Virgile pour conducteur.

Plus d'une fois sur les lèvres de Méry, d'Autran, du marquis de Belloy, d'Arsène Houssaye, ont chanté les abeilles d'or de la fiction attique. Laprade, ne l'oublions pas, débute par *Psyché*, par *Eleusis*, par *Sunion*. Que serait-ce si nous dépassions 1840, avec Louis Bouilhet, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Louis Ménard, André Lefèvre et tous les Parnassiens, sans parler de la prose orphique de Maurice de Guérin, des *Deux Masques* de Saint-Victor, de la *Thaïs* d'Anatole France et du *Praxitèle* d'Émile Gebhart! On ne saura jamais tout ce dont nos pères ont été redevables aux *Martyrs* comme au *Génie du Christianisme*, ces livres nourriciers des intelligences.

L' « Itinéraire de Paris à Jérusalem ». — Chateaubriand nous dit dans la préface de la première édition de son *Itinéraire* qu'il allait en Orient chercher des images pour son épopée des *Martyrs* et que dans l'*Itinéraire* même il publiait ses réflexions. C'est en effet à la fois l'œuvre d'un penseur et d'un peintre. Les voyageurs récents ont admiré son exactitude scrupuleuse. Aussi bien avait-il promis de ne rien omettre. Son ouvrage parut

en 1811. Il désarma la critique et l'envie qui se résignent souvent par lassitude. La fortune de cet ouvrage devait être prolongée; car la guerre de l'indépendance grecque attira les regards de l'Europe avant de provoquer son intervention.

Avec Chateaubriand voyageur nous repassons ce qu'il appelle « les stations de la gloire ». Il traversa l'Italie en semant des pensées profondes et des images qui font rêver. Il s'embarqua le 1er août 1806 à Trieste. Chaque île grecque qu'il rencontre lui suggère des réminiscences inédites et comme une abondance de poésie colorée. Il explique par le climat de la Grèce et la pureté de son ciel, la grâce de ses sites, les heureuses proportions du Parthénon, la simplicité de la sculpture antique, son amour des choses uniformes et harmonieuses. Il salue les montagnes par tous les beaux vers qu'il sait à leur louange. En quelques lignes, à la façon des anciens, il fait tenir tout un paysage. C'est ainsi qu'il nous peint l'intérieur d'un cimetière : « Ces tombes étaient fort agréables; le laurier-rose y croissait au pied des cyprès qui ressemblaient à de grands obélisques noirs; des tourterelles blanches et des pigeons bleus voltigeaient et roucoulaient dans ces arbres; l'herbe flottait autour de petites colonnes funèbres que surmontait un turban; une fontaine bâtie par un chérif répandait son eau dans le chemin pour le voyageur; on se serait volontiers arrêté dans ce cimetière où le laurier de la Grèce, dominé par les cyprès de l'Orient, semblait rappeler la mémoire des deux peuples dont la poussière reposait dans ce lieu. »

C'est la grande manière des maîtres, purifiée des fautes de goût intermittentes que renfermaient ses ouvrages antérieurs.

Après avoir vu Corfou, Céphalonie, Zante « fleur du Levant », Chateaubriand débarqua dans la Morée, l'ancien Péloponèse. Chemin faisant il juge la barbarie des Turcs et plaint la misère des Grecs, dont il devait se souvenir dans sa carrière politique. En même temps les légendes antiques, les citations de la Muse grecque, le ressaisissent à tout moment, devant l'Eurotas, aux flancs du Taygète, sur l'emplacement de Sparte, où les ruines même ont péri. Puis il visite, toujours avec le même bonheur d'observation, d'érudition et de style, l'Argolide, Corinthe, Mégare, Éleusis et le détroit de Salamine, « ce lieu qui fut

témoin du plus grand effort qu'aient jamais tenté les hommes en faveur de la liberté. »

Il écrit sur les débris du temple de Sunium : « Je découvrais au loin la mer de l'Archipel avec toutes ses îles; le soleil couchant rougissait les côtes de Zéa et les quatorze colonnes de marbre blanc au pied desquelles je m'étais assis. Les sauges et les genévriers répandaient autour des ruines une odeur aromatique et le bruit des vagues montait à peine jusqu'à moi. »

La deuxième partie contient le voyage de l'Archipel, de l'Anatolie et de Constantinople; les mêmes qualités le suivent, couleur, pensée, érudition ingénieuse et variée. La troisième partie est consacrée à Rhodes, à Jaffa, à Bethléem, à la mer Morte. La quatrième et la cinquième partie sont occupées par le voyage à Jérusalem. C'est à Jérusalem qu'il éprouvera, qu'il fera éprouver les plus vives et les plus nobles émotions, « sur la terre des prodiges, aux sources de la plus éclatante poésie ». On ne peut reprocher à Chateaubriand dans cet ouvrage que parfois un éparpillement de détails trop minutieux. On ne se plaint pas des réflexions toujours élevées et souvent profondes, comme par exemple à propos de la juxtaposition des juifs et des chrétiens à Jérusalem : « Si quelque chose parmi les nations porte le caractère du miracle, nous pensons que ce caractère est ici. Et qu'y a-t-il de plus merveilleux, même aux yeux du philosophe, que cette rencontre de l'antique et de la nouvelle Jérusalem au pied du Calvaire, la première s'affligeant à l'aspect du sépulcre de Jésus-Christ ressuscité, la seconde se consolant auprès du seul tombeau qui n'aura rien à rendre à la fin du siècle. »

La sixième partie nous promène en Égypte et nous amène à Tunis. C'est de là que le voyageur-poète, dans la septième et dernière partie, après une station aux lieux où fut Carthage, revient en France. Son livre est beau, brillant et substantiel à la fois, d'une ordonnance parfaite, du style le plus pur et le plus relevé. Ce n'est pas l'ouvrage le plus génial de Chateaubriand, c'est à coup sûr le plus classique. Ajoutons que dans cette œuvre achevée l'on sent un souffle avant-coureur de la délivrance promise à la Grèce moderne : c'est déjà le rêve et le vœu de Chateaubriand, qu'au faîte de la politique il devait concourir à réaliser.

La note sur la Grèce que Chateaubriand publia, sous la Restauration, au nom du Comité franco-grec, fut comme le dernier chapitre de l'*Itinéraire*. Certains passages de ce morceau d'une éloquence énergique pourraient encore trouver leurs applications de nos jours : « Il y a dans une nation chrétienne, parce qu'elle est chrétienne, plus de principes d'ordre et de civilisation que dans une nation mahométane. L'Europe doit préférer un peuple qui se conduit d'après les lois régénératrices des lumières à un peuple qui détruit partout la civilisation... Non! elles ne seraient pas admises à se dire chrétiennes, ces générations qui auraient vu sans l'arrêter le massacre de tout un peuple chrétien. »

« **Le Dernier Abencérage.** » — *Le Dernier Abencérage*, titre adopté par les habitudes littéraires (car le titre véritable n'est autre que *Les aventures du dernier Abencérage*), ne fut publié que quinze ans plus tard, à cause de l'ombrageuse censure de Napoléon, qui faisait alors la guerre en Espagne. On y eût cherché des allusions à l'héroïsme des Espagnols, et, comme le dit Chateaubriand, « les ruines de Saragosse fumaient encore, les morts faisaient trop penser aux vivants ». Il ajoutait : « On s'apercevra facilement que cette nouvelle est l'ouvrage d'un homme qui a senti les chagrins de l'exil et dont le cœur est tout à sa patrie ». Ce livre se rattache par sa composition à l'époque des *Martyrs* et de l'*Itinéraire*. C'est une œuvre brève qui, visant à l'intensité, quelquefois incline à la raideur, à la sécheresse; c'est pourtant encore un beau poème, quoique inférieur aux précédents.

Le sujet est puisé dans l'histoire des Maures chassés d'Espagne avec Boabdil et fixés en Afrique dans les environs de Tunis. Chateaubriand, parmi ces Maures, met en scène la famille des Abencérages. Il a cherché, dit-il dans son avertissement, à peindre trois hommes et une femme d'un caractère également élevé. L'Abencérage Aben-Hamet, l'Espagnole Bianca, descendante du Cid, son père don Carlos, le Français Lautrec, sont autant de modèles d'honneur chevaleresque, sans exagération, sans hyperbole chimérique. Car le sacrifice final d'Aben-Hamet, si grand qu'il soit, ne dépasse pas la mesure des nobles cœurs. Ce héros est plein d'abnégation, mais digne et logique, en ne voulant pas, comme il le dit, « mêler le sang des persécuteurs

et des persécutés », quand il apprend que l'un des ancêtres de Bianca a égorgé l'un des siens. C'est là de l'idéal et non du romanesque.

Sainte-Beuve, comme il lui arrive souvent, s'est montré médiocrement juste pour cette dernière prouesse d'invention chez Chateaubriand. Il la qualifie de « tableau Empire », comme s'il avait affaire à la raideur de Girodet et de Guérin. Mais il oublie de dire que chez les peintres du premier Empire la raideur des formes était compensée par la beauté des lignes et la pureté du dessin. Il a été plus équitable en rappelant, à propos du discours de réception que l'auteur d'*Atala* destinait à l'Institut, ce témoignage si vrai, si juste du vieux Ducis : « Il a le secret des mots puissants et son suffrage est une puissance encore ». Sainte-Beuve a été juste en ajoutant : « Tout le talent de Chateaubriand est défini par cette parole ».

Le style de Chateaubriand. — Les innovations de Chateaubriand n'eussent été parfois que des témérités, si la haute originalité du style n'avait répondu à toutes les autres nouveautés. Le sentiment et l'idée, si vrais, si neufs qu'ils soient, ne valent et n'excellent que par la forme. Ce n'est pas en vain que l'on dit : « la langue de Bossuet, la langue de Corneille ». Tant le style est le corps de la pensée uni à son âme. Les formes élégantes ou lyriques servent la pensée comme les organes servent l'âme. Aussi bien le véritable novateur sait-il créer son style. Chateaubriand apporta donc un style tout créé, prose de poète, assouplie aux exigences de la pensée renouvelée et du sentiment agrandi. Le moule du XVIIIe siècle eût été trop étroit pour contenir ces élans d'amour, ces impressions de tristesse, ce flot d'idées religieuses et littéraires qui allait et venait entre l'âme du poète et les âmes de ses contemporains. La nécessité d'un mode nouveau s'imposait à Chateaubriand : ce mode fut le poème en prose.

Ce genre inauguré par *Atala* rencontra sans doute bien des détracteurs. Mais la cause est certainement gagnée par les chefs-d'œuvre écrits en prose poétique depuis Chateaubriand jusqu'à Melchior de Vogüé. La moitié des grands écrivains du siècle, suivant les traces de leur vieux maître, n'ont pas craint d'adopter ces mouvements de l'âme et ces expressions lyriques qui

rendent merveilleusement l'exaltation de la pensée. Que de pages admirables fixées de nos jours dans une langue aussi cadencée, aussi périodique assurément que celle des vers et où certains morceaux se déroulent, comme dans *les Martyrs*, pareils à des odes, avec la même précision de rythme et de nombre et comme sous l'empire d'un mètre invisible.

D'immortelles élégies, *le Lac*, *la Tristesse d'Olympio*, *le Souvenir*, n'ont vraiment ni plus d'intensité passionnée, ni plus de tendresse communicative, ni plus de mélodie que les pages immortelles d'*Atala*. Ces illustres exemples donnés par Chateaubriand et ses émules démontrent suffisamment que la prose peut être aussi souple que l'idiome rival et que son vocabulaire doit être aussi riche.

Le style de Chateaubriand peut se décomposer comme celui d'un poète. La période usitée chez l'auteur de *René* n'est-elle point une période poétique? Qu'on nous permette de citer un modèle, tiré d'*Atala*. Voici deux véritables strophes dans le chant merveilleux de « la fille de l'exilé » :

« Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger et qui ne se sont assis qu'aux festins de leurs pères! »

« Si le geai bleu du Meschacebé disait à la non-pareille des Florides : « Pourquoi vous plaignez-vous si tristement? n'avez-vous pas de belles eaux et de beaux ombrages et toutes sortes de pâture comme dans les forêts?... Oui, répondrait la non-pareille fugitive, mais mon nid est dans le jasmin; qui me l'apportera? et le soleil de ma savane, l'avez-vous? »

Que manque-t-il à ces lignes de prose pour rivaliser avec les vers les plus harmonieux? ce n'est pas le charme de la douceur musicale, ce n'est point le mélodieux balancement des phrases euphoniques.

On ne saurait trop insister sur les expressions créées qui sont la principale nouveauté du style de Chateaubriand, telles que « l'âme de la solitude, le secret des bois, la fidélité des ombres ». Telle cette expression si juste, si profonde, et si critiquée par les détracteurs vulgaires : « La lune répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques ». Que de sensations dans cette alliance

de mots : « la jeunesse de la lumière » ! Parmi les innombrables épithètes rares et significatives dont Chateaubriand a doté notre prose française, nous n'en citerons qu'une, mais pleine de touchante beauté, « le marbre tragique », à propos de la statue de Charles Ier.

L'invention des images, l'une des principales qualités du style poétique, est encore un don royal chez Chateaubriand. L'image à tout moment jaillit de son cerveau comme la Pallas hellénique. Tantôt elle est uniquement pittoresque : telle cette comparaison des mousses blanches couvertes de papillons et de colibris avec une tapisserie brodée et peinte de mille couleurs. Tantôt elle est à la fois pittoresque et suggestive. Ainsi : « Port-Royal sublime à sa naissance changea et s'altéra tout à coup comme ces emblèmes antiques qui n'ont que la tête d'aigle ». Et ailleurs : « La vie est trop courte ; elle ressemble à ces carrières où l'on célébrait les jeux funèbres chez les Anciens et au bout desquelles apparaissait un tombeau ». Heureux les poètes chez qui l'image est le vêtement glorieux du sentiment et de la pensée. Ceux-là sont les vrais maîtres du style, les écrivains de race !

Par ce don créateur de l'alliance de mots, de l'épithète et de l'image, Chateaubriand, novateur classique, rejoignant Tacite et Sénèque à travers Bossuet, Pascal et Montaigne, reliait l'âge moderne à l'antiquité.

Écrits politiques de Chateaubriand. — La vie littéraire de Chateaubriand ne se termine pas au *Dernier Abencérage*. Il allait reparaître comme écrivain sur la scène politique avec la chute de l'Empire et le retour des Bourbons. Dans l'intervalle il avait provoqué et subi l'incident de ce discours de réception à l'Institut, supprimé par le mécontentement de Napoléon. Quoique plus favorable que Chateaubriand ne pouvait l'être à la mémoire de Marie-Joseph Chénier, son prédécesseur au fauteuil académique, nous devons lui faire un mérite d'avoir conclu par un hommage, on pourrait dire même un appel à la liberté : « M. de Chénier adora la liberté. Peut-on lui en faire un crime ? Les chevaliers eux-mêmes, s'ils sortaient aujourd'hui de leurs tombeaux, suivraient la lumière de notre siècle. On verrait se former cette illustre alliance entre l'honneur et la liberté, comme sous

le règne des Valois les créneaux gothiques couronnaient avec une grâce infinie dans nos monuments les ordres empruntés de la Grèce ».

La liberté allait devenir l'arme de combat du poète contre l'Empereur d'abord, puis, sous la Restauration, contre des ministres même modérés. Il est juste de dire que cette arme ne se faussa pas entre ses mains. Au pouvoir comme dans l'opposition, Chateaubriand devait être plus libéral que ceux qui ne se paraient de ce titre qu'après avoir été les serviteurs trop dociles du despotisme impérial.

A partir de 1811, Chateaubriand devait apparaître, à peu d'exceptions près, surtout comme un admirable prosateur politique, en dehors des *Mémoires d'outre-tombe* qu'il avait commencés sous l'Empire et qu'il continua jusqu'à sa mort. Depuis l'incident académique, l'illustre écrivain vivait dans la retraite, à Aulnay, dans sa petite maison de la Vallée aux Loups. Il ne revint habiter Paris qu'en 1814. Un vent de défaite soufflait sur l'Empire. Les désastres de Russie, les revers en Espagne, la conspiration de Malet, la journée de Leipzig, s'étaient succédé comme autant de sinistres avertissements. L'invasion allait conclure cette série de malheurs amenés par l'ambition et l'égoïsme de Napoléon, qui pouvait obtenir la paix aux conditions les plus honorables. Pendant ce temps Chateaubriand commençait ses *Mémoires* et préparait un ouvrage de combat intitulé : *De Buonaparte et des Bourbons*. Il a dit, en parlant de lui-même à ce moment : « Le livre tremble sous les pas du soldat étranger; j'écris comme les derniers Romains, au bruit de l'invasion des Barbares ».

De Buonaparte et des Bourbons fut un pamphlet de génie, mais on ne peut l'accepter sans réserve, comme tous les écrits inspirés par la passion politique. Dans sa préface de 1828 Chateaubriand nous dit avec justice : « La patrie était écrasée par le despotisme et livrée par l'ambition insensée de ce despotisme à l'invasion étrangère... tous les abus de l'arbitraire, toutes les vexations du gouvernement de l'Empire ne laissaient à personne le sang-froid nécessaire pour prononcer un jugement impartial. On ne voyait que la moitié du tableau; les défauts étaient en saillie dans la lumière, les qualités plongées dans l'ombre. »

Mais que de traits vérifiés par l'histoire! Comme eût prononcé le vieux satirique : « Que d'affreuses vérités! »

Sous la Restauration, Chateaubriand devait jouer un grand rôle politique. Ses *Réflexions* publiées en décembre 1814 renferment en excellent style de discussion des idées contestables, mêlées à beaucoup de considérations judicieuses inspirées par le zèle monarchique et le sens des événements. Le sentiment est des plus constitutionnels et des plus libéraux. Voici la conclusion d'un des principaux chapitres : « Ceux qui regrettent l'ancien gouvernement (celui d'avant 89) doivent s'attacher au nouveau parce qu'il est très bon en soi, parce qu'il est le résultat obligé des mœurs du siècle, parce qu'enfin la fatale nécessité a détruit l'autre, et qu'on ne se soustrait point à la nécessité.... Une monarchie limitée est le gouvernement qui convient le mieux à notre dignité comme à notre bonheur. » Notons encore ces belles et sages paroles, applicables à tous les régimes : « Donnons l'exemple de l'ordre et de la justice, comme nous avons donné celui de la gloire. Les révolutions et les malheurs ont des résultats heureux, quand on sait profiter des leçons de l'infortune. »

Le *Rapport sur l'état de la France au 12 mai 1815* fut présenté au roi Louis XVIII dans son conseil à Gand; il ne contient pas de propositions contraires aux nouvelles libertés. C'était donc une injustice que de faire de Chateaubriand un contre-révolutionnaire, bien qu'il ait été l'un des chefs de la droite à la Chambre des pairs de la seconde Restauration. Il voulait sincèrement amener le parti royaliste au respect de la Charte, tout en lui assurant le gouvernement de préférence aux impérialistes ralliés. N'était-il pas conséquent avec lui-même? S'il combattait à l'excès le ministère modéré du duc Decazes dans ses articles de journaux et dans *La Monarchie selon la Charte*, qui lui valut une disgrâce, c'était en soutenant toutes les libertés, en affirmant toutes les conditions d'un régime franchement représentatif, en réclamant l'initiative des lois pour les Chambres, leur droit de déterminer le maintien ou le remplacement des cabinets, la suppression du ministère de la police générale, en un mot l'intégrité du parlementarisme. A ne voir les choses que du point de vue littéraire, ce traité *De la Monarchie*

selon la Charte est du reste un chef-d'œuvre d'argumentation et de style, comme les meilleures parties du *Génie du Christianisme*.

Tous les ouvrages politiques se valent : l'opuscule sur *la Presse*, en 1822, est doué de la même force et du même éclat. Ainsi de tous les articles de polémique publiés dans les journaux de Paris et réunis dans les œuvres complètes. On y trouverait les éléments d'un *Conciones* politique, utile même aux députés d'une république. Chateaubriand, trop justifié par les événements, a pu dire de son rôle sous la Restauration comme sous l'Empire : « Il y a tantôt une vingtaine d'années que les champions de l'arbitraire ministériel nous insultent pour notre attachement à des principes généreux. »

Le premier des poètes modernes a été le premier journaliste de son époque, surtout dans ses campagnes des *Débats*, à la fin de la Restauration, quand il se sépara du ministère Villèle ingrat envers lui jusqu'à l'injure. Chateaubriand ne cesse jamais d'être le prince des prosateurs. Mais il n'a été mieux inspiré à aucun moment qu'en défendant la cause des Grecs, en soutenant l'intervention en Espagne si utile au prestige de sa dynastie préférée. Il avait partout revendiqué l'intérêt français contre Canning et Metternich. A la tribune des Pairs, ses harangues méditées furent aussi pures de forme, aussi nobles que ses articles. Peut-être devait-il se montrer supérieur à lui-même dans le dernier discours, du 7 août 1830, où il jeta le cri suprême en faveur du duc de Bordeaux, héritier d'une monarchie découronnée par l'aveuglement de ses conseillers. Nous ne savons rien de plus éloquent, de plus pénétré d'émotion chaleureuse, que ce discours jeté à la face des vainqueurs du jour par la fidélité courageuse : « Inutile Cassandre, j'ai assez fatigué le trône et la pairie de mes avertissements dédaignés; il ne me reste qu'à m'asseoir sur les débris d'un naufrage que j'ai tant de fois prédit... Je ne demande à conserver que la liberté de ma conscience et le droit d'aller mourir partout où je trouverai indépendance et repos. »

Ce grand écrivain politique, cet orateur était également un grand homme d'État, démontrant par son exemple combien la haute intelligence des poètes, appliquée à la direction des

affaires de ce monde, est supérieure au bon sens à courte vue des hommes qui se disent pratiques, et même à l'infatuation des doctrinaires. Quand Chateaubriand fut appelé au gouvernement, au ministère des Affaires étrangères, en 1822, ce ne fut que pour être renvoyé bientôt avec dédain par M. de Villèle et M. de Corbière.

Et pourtant comme ambassadeur il avait bien servi les intérêts du pays à Berlin, à Londres, au congrès de Vérone. Ministre il soutint la grandeur de la France en prévoyant l'avenir; car il a su voir le danger de l'établissement de la Prusse dans l'Allemagne rhénane, établissement dû par malheur aux funestes conceptions de Talleyrand; et d'autre part il a de ses vœux appelé l'alliance russe, notamment dans le mémoire adressé de son ambassade de Rome à M. de la Ferronnays, alors ministre des relations extérieures. Il ne méditait pas moins pour la France, à la faveur de cette alliance, que la frontière du Rhin depuis Strasbourg jusqu'à Cologne. Il sut obtenir pendant la guerre d'Espagne le continuel et fidèle concours du tsar Alexandre.

La vieillesse. Dernières œuvres. Les « Mémoires ». — La révolution de 1830 avait éclaté comme un coup de foudre. Atteint dans ses convictions, Chateaubriand se conduisit en homme d'honneur. Après la protestation solennelle que nous avons mentionnée il renonça résolument à la pairie pour faire à Louis-Philippe une opposition irréconciliable, encouragea la duchesse de Berry dans ses entreprises aventureuses et visita la vieillesse exilée de Charles X à Prague. Dégoûté par les fautes de son parti, auquel il reprochait surtout le manque invétéré d'esprit politique, il s'était lié, trop ostensiblement peut-être et comme par une sorte de dilettantisme, avec Béranger, Lamennais et Carrel. Les soins dévoués de sa femme, la gracieuse amitié de Mme Récamier, qui lui avait installé une cour à l'Abbaye-aux-Bois, les témoignages enthousiastes des générations romantiques, consolèrent ses vieux jours jusqu'à sa mort [1].

Durant le règne de Louis-Philippe, Chateaubriand ne cessa de travailler. Il acheva ses *Mémoires d'outre-tombe*. Il produisit des

1. Chateaubriand mourut à Paris, le 4 juillet 1848, dans sa quatre-vingtième année. Il fut enseveli sur l'îlot du Grand-Bé, en face de Saint-Malo.

ouvrages inégaux, mais où le génie se fait toujours sentir. Dans ses mélanges littéraires, qu'il avait publiés dans l'édition de 1827, il avait compris une étude sur l'Angleterre et les Anglais où il avait insisté sur la mélancolie poétique de Young et disserté sur Shakespeare avec les plus grandes réserves. Il disait en propres termes : « Si nous jugeons avec impartialité les ouvrages étrangers et les nôtres, nous trouverons toujours une immense supériorité du côté de la littérature française ; au moins égaux par la force de la pensée, nous l'emportons toujours par le goût. On ne doit jamais perdre de vue que, si le génie enfante, c'est le goût qui conserve. Le goût est le bon sens du génie ; sans le goût le génie n'est qu'une sublime folie. »

C'est l'idée qui domine dans les premiers jugements de Chateaubriand sur Shakespeare. Mais il a été plus large dans son long *Essai sur la littérature anglaise* que dans l'ébauche de sa jeunesse. Cet *Essai*, que dédaigne Sainte-Beuve, n'est ni sans valeur, ni sans fruit. Il se divise en cinq époques. Le moyen âge renferme bien des détails curieux. Il est apprécié comme dans le *Génie du Christianisme* avec une sympathie impartiale. L'âge des Tudors est ensuite déroulé ; les poètes de cette époque pour la première fois étaient divulgués en France. Mais ce qu'il y a de plus notable, c'est que Chateaubriand revenait sur sa première appréciation de Shakespeare. Trop frappé d'abord par ses défauts, sans les méconnaître maintenant, il faisait la plus grande part à ses sublimes qualités. Il reconnaissait que ses défauts tiennent au siècle et ses qualités à l'homme même. Peut-être eût-il pu faire plus de concessions aux prétendues irrégularités de l'auteur d'*Hamlet* et taxer moins sévèrement le drame romantique, œuvre de ses fils en littérature. D'ailleurs il eût pu se rassurer en voyant avec quelle prudence, quelle réserve, les chefs de l'école nouvelle ont porté sur notre scène les beautés shakespeariennes. En effet les plus grandes audaces de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, d'Alfred de Musset, de Vigny, demeurent timides auprès des hardiesses de Shakespeare et de tout le théâtre étranger. En définitive, quoique s'étant amendé sur ce point, Chateaubriand nous semble avoir encore manqué de clairvoyance et de largeur : admirer pleinement Shakespeare, ne l'imiter qu'avec réserve, voilà le vrai

tempérament, la mesure exacte. En écartant les préjugés pseudo-classiques du promoteur de la littérature nouvelle, nous aimons mieux emprunter ces belles et décisives paroles : « Shakespeare est au nombre des cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée : ces génies mères semblent avoir enfanté et allaité les autres : de tels génies occupent le premier rang. »

Cet *Essai*, qui tient sa place dans l'histoire de la littérature étrangère, à un moment où ni Philarète Chasles, ni Marmier, ni Ampère n'avaient donné leurs travaux initiateurs, accompagnait une traduction du *Paradis perdu* de Milton, qui, dans son audacieuse littéralité, sa lutte de précision pittoresque avec le texte, nous semble un des chefs-d'œuvre de notre siècle. Elle a frayé la voie aux belles traductions de Taine dans son *Histoire de la littérature anglaise*.

Il restait à Chateaubriand à déployer sa puissance d'innovation et de style dans une œuvre d'histoire. En 1830, celui qui avait désigné aux historiens les routes du passé fut historien lui-même, et de haut vol, dans une suite d'*Études historiques*, discours accompagnés d'un essai d'*Analyse raisonnée de l'histoire de France*. On a souvent profité de ces pages parfois admirables sans avoir la bonne foi de citer les emprunts. Que d'aperçus! que de vues! on croirait souvent lire Montesquieu complété par un grand poète.

La préface seule vaut des volumes. Tous les historiens de la France y sont passés en revue avec une rare sûreté de coup d'œil; bien des défauts de l'histoire moderne, que nous reconnaissons maintenant, y sont déjà démêlés. Le premier, Chateaubriand a trouvé ce qu'il y avait de systématique, d'hypothétique dans les théories de Guizot et d'Augustin Thierry. Il a été jusqu'à un certain point le précurseur de Fustel de Coulanges, comme il s'est montré le devancier d'Edgar Quinet dans ses réserves contre la philosophie de l'histoire hégélienne et ses protestations de conscience contre l'école fataliste et le néo-jacobinisme.

Les plus belles parties de cet ouvrage sont consacrées à l'Empire romain. Les traits merveilleux y sont jetés avec la profusion d'un maître : « Claude consterné ne demandait que la vie; on y ajouta l'empire, et il pleurait du présent ».

« Les barbares introduits dans l'armée s'accoutumèrent à faire des empereurs. Quand ils furent las de donner l'empire, ils le gardèrent. »

« Tacite parut derrière les tyrans pour les punir, comme le remords à la suite du crime. »

« Dans le despotisme électif chaque chef surgit à la souveraineté avec la force du premier-né de sa race et se porte à l'oppression de toute l'ardeur du parvenu à la puissance. »

« La tentative rétrograde de Julien, événement unique dans l'histoire ancienne, n'est pas sans exemple dans l'histoire moderne : toutes les fois qu'ils ont voulu rebrousser le cours du temps, ces navigateurs en amont, bientôt submergés, n'ont fait que hâter leur naufrage. »

Tels sont les fragments d'histoire, pleins de couleur, d'éclat, pleins aussi de vie et de pensées, égaux par le style, parfois supérieurs par la profondeur des idées et la pénétration des vues, aux chefs-d'œuvre antérieurs du maître. On peut seulement regretter que cette œuvre ne soit pas complète et définitive. Chateaubriand avait en lui la puissance d'un grand historien comme il avait déployé tout le génie d'un grand poète et l'envergure d'un grand politique.

Il conserva jusqu'à la fin un véritable don de clairvoyance et même de divination. En plein règne de Louis-Philippe, sous un régime censitaire et bourgeois qui se croyait indestructible, il eut l'intelligence de prévoir l'avènement de la Démocratie en France et en Europe. Il le prévit sans interruption, partageant avec ses continuateurs Lamartine et Victor Hugo cette gloire, qui n'appartient qu'aux poètes souverains, de voir loin dans l'avenir, là où le plus souvent les prétendus hommes d'État, les politiciens de tous les temps, limitent à l'heure présente la vision éphémère de leurs horizons bornés.

Du vivant de Chateaubriand devaient encore paraître les documents sur le Congrès de Vérone, un essai sur les *quatre Stuarts*, et une *Vie de Rancé* pleine de fautes de goût. Il semblait se survivre. Mais au lendemain de sa mort il ressuscita pour ainsi dire dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, qui surgirent non seulement comme un de ses chefs-d'œuvre, mais comme un des chefs-d'œuvre de la littérature française. C'est un merveilleux

ouvrage, revue de cinquante années, où l'auteur évoque les figures contemporaines avec le pittoresque incisif de Montaigne et la verve colorée de Saint-Simon. Nous ne craindrions pas d'avancer qu'avec l'épopée héroï-comique de Rabelais et la *Comédie humaine* de Balzac, c'est l'œuvre en prose la plus puissante de notre littérature, la plus variée également; car là sans cesse de fraîches peintures alternent avec des tableaux saisissants; le charme se marie à l'ironie vengeresse, et la grâce à tout moment s'allie à la force, comme ces floraisons qui attachent leurs draperies aux sévères murailles des vieux châteaux.

Conclusion. — Tout grand écrivain entreprend une lutte contre la routine et l'envie. Chateaubriand, on peut le dire, en est sorti triomphant. Ses doctrines littéraires ont prévalu; ses ouvrages, tels que des Victoires, lauriers au front, ont conduit au combat les jeunes généraux du Romantisme; et, sagement mêlées de tradition, ses innovations ont fait loi. L'on ne discute plus, car ce sont des faits acquis, l'introduction du *moi* dans l'œuvre d'art, la légitimité de la mélancolie, la part de la nature, les droits et la valeur du sentiment chrétien, le souci continu de la forme, la nécessité de la couleur, la vérité pittoresque dans l'histoire, le retour à l'antiquité épique et lyrique, l'intérêt offert par le moyen âge, la recherche des beautés substituée dans la critique à l'inquisition des défauts.

En avant sur tous les chemins de l'imagination et de la pensée, Chateaubriand le premier se mit en marche; il fut dépassé sans doute, mais non devancé. Précurseur des poètes et des romanciers, des historiens et des critiques, il nous apparaît comme le maître de Renan et de Taine, de Flaubert et de Saint-Victor, tout aussi bien que de Lamartine, d'Edgar Quinet et de Victor Hugo. Il aura été l'initiateur de toutes les belles œuvres, le génie créateur des génies!

Ce siècle, qui fut dès son aurore le disciple de Chateaubriand, peut encore à son déclin prendre d'utiles leçons du vieux maître, et les transmettre à l'âge prochain, n'apprît-il à cette école qu'à mépriser toutes les œuvres rebelles à la Beauté, que la vogue un moment caresse d'une brise complaisante. L'enthousiasme du Beau, le zèle de l'art antique, l'amour du vrai classique, si facile à concilier en tout temps avec toutes les har-

diesses de la nouveauté, ce sont là les vertus littéraires dont Chateaubriand nous transmettra toujours le secret. Nous irons le chercher dans son œuvre immortelle, au pied de cette tombe que le vieillard épique s'est si bien choisie, tombe solennelle et mystérieuse qui a la mer pour compagne de solitude, pour sentinelle d'éternité.

Je voudrais que pour les poètes, pour les âmes éprises d'impérissable idéal, le Grand-Bé devînt le pieux rendez-vous de l'enthousiasme; je voudrais que ce rocher, consacré par les reliques du poète, vît se perpétuer le pèlerinage des générations reconnaissantes. Car c'est là que plane l'âme immense du mélancolique René. C'est de là qu'il nous apparaît dominant notre siècle, dans le seul voisinage digne de sa dépouille, entre deux infinis, le Ciel et l'Océan.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres. — Du vivant de Chateaubriand parut l'édition de ses *Œuvres complètes*, en 36 volumes, Paris, Pourrat, 1836-1839, in-8. Il y faut joindre : 1° *Le Congrès de Vérone*, publié en 1838; 2° la *Vie de Rancé*, publiée en 1844; 3° les *Mémoires d'outre-tombe*, publication posthume (1849), 12 vol. in-12.

A consulter : l'*Essai sur la vie et les ouvrages de Chateaubriand* (œuvre de l'auteur lui-même placée par lui en tête de l'édition Pourrat); les diverses *Préfaces* rédigées par Chateaubriand pour la plupart de ses ouvrages et rassemblées dans la même édition. En outre : **Sainte-Beuve**, *Portraits Contemporains*, t. I, 1834 et 1844 (2 articles); t. II, *Errata*; *Causeries du lundi*, t. I (1850); t. II (1850); t. X (1854); *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, 2 vol. 1860; *Nouveaux Lundis*, t. III, 1862 (2 articles); *Premiers Lundis*, t. III (1865). — **A. Vinet**, *Madame de Staël et Chateaubriand*, 1844; *Études sur la littérature française au XIX*[e] *siècle*, 1849, 2 vol. — **Villemain**, *Chateaubriand, sa vie, ses ouvrages et son influence*, 1858; et *Revue des Deux Mondes*, 1[er] mai 1854. — Le comte **de Marcellus**, *Chateaubriand et son temps*, 1859. — **L. de Loménie**, *Galerie des contemporains illustres*, t. I; *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet et 1[er] septembre 1848. Article dans la *Nouvelle Biographie générale*, 1855. — **J. Danielo**, *Les Conversations de M. de Chateaubriand*, 1864. — **H. de Bornier**, *Éloge de Chateaubriand* (couronné par l'Académie), 1864. — **Anatole France**, *Lucile de Chateaubriand*, 1879. — **Gustave Merlet**, *Tableau de la littérature française sous le premier Empire*, 1877. — **P. de Raynal**, *Les correspondants de Joubert*, 1883. — **A. Bardoux**, *Madame de Beaumont* (1884); *Madame de Duras* (1898); *Madame de Custine* (1888); *Chateaubriand* (Collection des classiques populaires, 1893). — **E. Faguet**, *Le XIX*[e] *siècle* (*Chateaubriand*), 1887. — **G. Pellissier**, *Le mouvement littéraire au XIX*[e] *siècle*, 1889. — **Brunetière**, *L'évolution des genres*, t. I (*sixième leçon*). *M*[me] *de Stael et Chateaubriand*, 1890; *Revue bleue*, 4 févr. 1893. — **De Lescure**, *Chateaubriand* (Collection des *Grands Ecrivains français*), 1892. — **G. Pailhès**, *Chateaubriand, sa femme et ses amis*, 1896.

CHAPITRE II

JOSEPH DE MAISTRE. Mme DE STAEL[1]

I. — Joseph de Maistre.

Jeunesse et éducation de Joseph de Maistre. — Si Chateaubriand a contribué plus que personne à faire renaître dans l'âme française le sentiment des beautés de la religion catholique, Joseph de Maistre tient le premier rang parmi les apologistes qui ont consacré leurs efforts à en exposer et à en défendre les dogmes dans leur pureté rigoureuse, et avec tout l'enchaînement de leurs conséquences. Reprenant contre la philosophie du XVIIIe siècle les armes dont elle avait seule prétendu faire usage, il attaque à son tour, au nom d'une raison mieux éclairée, fortifiée non seulement par la réflexion, mais par l'expérience, les raisonnements plus présomptueux que profonds, à son gré, du déisme et du matérialisme, disons mieux : l'esprit raisonneur lui-même, l'esprit de libre examen, et de *protestation*, dans toutes les matières qui touchent à la foi.

Nul penseur n'a plus aimé la France, plus souvent et mieux parlé de son génie, de sa mission civilisatrice; peu d'écrivains ont fait plus d'honneur à sa langue; et pourtant Joseph de Maistre n'est pas Français. Né en Savoie, il était et il a voulu rester toute sa vie sujet du roi de Sardaigne : il est vrai que sa

1. Par M. Albert Cahen, professeur au lycée Louis le Grand.

fidélité est faite de raison et de vertu plutôt que d'affection et de sympathie. D'ailleurs les hasards de la politique, qui avaient fini par faire de la Savoie, berceau de la maison royale de Sardaigne, comme une simple annexe d'un royaume sans unité, ne pouvaient prévaloir sans doute dans le cœur des habitants contre des inclinations héréditaires : on ne peut en effet, sans même évoquer d'autres souvenirs qui touchent davantage à l'histoire politique des deux pays, oublier que la Savoie avait déjà donné à la France deux écrivains célèbres, saint François de Sales et Vaugelas. — Ajoutons que la famille de Maistre était d'origine languedocienne : Joseph de Maistre se vantait de tenir de son père ce « je ne sais quel élément gaulois » qu'il se plut toujours à reconnaître en lui-même.

Il naquit à Chambéry le 1er avril 1753[1]. Il était l'aîné de dix enfants, cinq filles et cinq fils : de ses quatre frères, deux furent soldats et moururent jeunes; l'un entra dans l'Église, et mourut en 1818, évêque d'Aoste; les trois autres — et, parmi eux, l'aimable Xavier, qui, plus jeune que Joseph de dix ans, mourut près de quarante ans après lui, — les trois autres furent soldats.

Son père, le comte François-Xavier était président du sénat de Savoie, et Joseph, en sa qualité de fils aîné, était destiné à faire également partie de cette compagnie. Le sénat de Savoie, comme nos parlements, rendait la justice en dernier ressort, enregistrait les édits royaux et jouissait du droit de remontrance. Mais, dans cette petite ville où la bourgeoisie végétait sans ambition et sans éclat et où le roi n'était représenté que par des officiers piémontais dont on haïssait l'insolence et l'humeur tyrannique, les sénateurs voyaient sans doute leur autorité encore plus respectée que celle de nos magistrats et devaient garder eux-mêmes une conscience bien plus nette, bien plus présente, des devoirs essentiels de la magistrature et du patriciat. Il n'est pas difficile de comprendre dès lors comment Joseph de Maistre fut, toute sa vie, si pénétré du rôle social de la noblesse, contre-poids naturel à l'autorité absolue des rois, intermédiaire nécessaire, indépendant et impartial, entre le gouvernement

1. Date rectifiée par Descostes (voir à la *Bibliographie*). — Le comte Rodolphe de Maistre, dans sa notice sur son père, et Joseph de Maistre, lui-même, dans sa correspondance, donnent la date du 1er avril 1754.

central et la nation, aussi respectueux des droits de l'un que dévoué aux intérêts de l'autre : ses réflexions ne firent sur ce point que confirmer l'expérience qu'il avait, dès son enfance, puisée dans la vie domestique et dans les entretiens de la maison paternelle.

C'est encore aux leçons de sa famille et particulièrement de sa mère dont il ne put jamais se rappeler sans attendrissement l'image vénérée[1], la physionomie à la fois douce et grave, qu'il dut de considérer, dès son enfance et pour ainsi dire instinctivement, la morale comme un *code* et non comme une *thèse*[2] : ce sont ses propres expressions. Son fils nous a d'ailleurs permis de juger, par un trait bien choisi, de ce qu'il y eut de candeur, de sincérité dans sa « soumission amoureuse » à l'autorité de ses parents : il ne se permit jamais, dit-on, et même quand il se fut éloigné de sa famille pour aller suivre les cours de droit à l'université de Turin, de lire un livre sans avoir écrit à son père ou à sa mère afin d'obtenir leur aveu.

Après ses parents, il faut dire un mot des Jésuites, dont il fut l'élève, en dépit des mesures qui frappaient alors leur société. Joseph de Maistre témoigna toute sa vie de sa reconnaissance à leur égard. En réalité tout n'est peut-être pas à louer dans l'éducation qu'il reçut d'eux, et l'on peut croire qu'il en emporta deux fâcheux travers : une certaine partialité dans l'appréciation des talents et des œuvres, et une intrépidité dans l'affirmation qui n'est pas toujours justifiée par des recherches assez exactes et assez méthodiques. L'érudition de Joseph de Maistre, sauf en ce qui concerne l'histoire ecclésiastique, a toujours été plus abondante que sûre ; et la naïveté de ses erreurs contraste trop souvent avec la dureté de ses attaques contre des hommes qui ne se sont certes pas trompés plus gravement que lui. — Cependant il doit beaucoup à ses maîtres : « Je leur dois, disait-il lui-même, de n'avoir pas été un orateur de l'Assemblée constituante[3]. » Entendons que leur enseignement lui apprit par-dessus toute chose, et à l'encontre du mouvement qui avait emporté presque tout le XVIIIe siècle, à se défier des séduc-

1. *Ma sublime mère*, écrit-il dans une lettre de 1816.
2. *Discours à Mme la marquise de Costa.*
3. Lettre du 21 décembre 1815/2 janvier 1816.

tions du rationalisme. Prouver en effet que la science ne peut établir que des hypothèses et la combattre dès lors au nom du besoin de certitude qui semble inhérent à la nature de l'homme, railler la vanité de ses efforts et de ses prétentions, telle avait été, dans la dernière partie du siècle, la tactique des apologistes les plus distingués de la Société de Jésus, un Barruel, un Feller. Et c'est bien l'écho d'une telle doctrine que nous retrouvons chez le précepteur de Joseph, cet abbé Roncolotti dont il nous a laissé un portrait si piquant :

« Petit homme droit et sec; attitude ferme, gravité imperturbable, air réfléchi, même lorsqu'il essayait de badiner; soutane râpée, collet bâillant, barbe courroucée, cheveux noirs et lisses, œil caverneux, regard fulminant, sourcil hyperbolique, front large et tanné, où les rides se dessinaient d'une manière qui avait quelque chose d'algébrique. C'était un rude homme, madame, je vous l'assure : lorsque avant de parler, il commençait à *brandir* le syllogisme avec ses trois premiers doigts élevés et balancés à l'italienne, il faisait trembler. Ah! si cet esprit, dégagé de son étui scolastique, avait passé par métempsycose dans le corps d'un joli Parisien, nous en aurions entendu de belles! — Enfin, madame, tel qu'il était je m'avisaî de lui dire un jour : *Caro don Roncolotti! siam soli! mi dica per carità, ma da galantuomo, il suo sentimento sovra il gran Buffone*. A ces mots, haussant les épaules au point que la tangente eût passé par les yeux, il me répondit en riant d'une oreille à l'autre : *Gran Buffone*[1] *!* »

Joseph de Maistre hérita de la défiance railleuse de ses maîtres à l'égard de la science, et l'on peut voir en lui le plus illustre adepte de ce « scepticisme théologique », que Daniel Huet, avait, au XVIIe siècle, professé d'une manière doctrinale, et qui fonde la nécessité de la croyance sur l'impuissance de la raison humaine à établir aucun principe.

Appliquée par des maîtres et des parents indiscrets à l'éducation d'un esprit médiocre, une telle discipline eût été capable d'en affaiblir, d'en briser pour jamais le ressort. Elle ne fit que donner sa forme et fournir son point de départ au génie de Joseph de Maistre, naturellement aussi avide de connaître et de comprendre que dédaigneux des solutions vulgaires. Il a contre le dogmatisme confiant des hommes du XVIIIe siècle un mot qui, par contraste, fait bien juger des tendances de son esprit : « Ils

1. *Cinq paradoxes à Madame la marquise de Nav...*, Ve paradoxe. — « Cher monsieur Roncolotti, nous sommes seuls : dites-moi, je vous en prie, mais en toute sincérité, votre sentiment sur le grand Buffon? — Grand Buffon (ou *grand bouffon*)! »

ne doutent de rien, dit-il, parce qu'ils ne se doutent de rien[1]. » C'est à cette destinée misérable qu'il a prétendu échapper.

N'allons pas croire cependant que l'étude solitaire et désintéressée suffise à remplir toute l'ambition de Joseph de Maistre, et ne le regardons pas comme une sorte de Bayle chrétien, content de conquérir pour lui-même la vérité et se souciant peu du chemin qu'après cela elle pourra faire dans le monde. C'est au contraire de l'avenir du monde qu'il s'inquiète. Persuadé que, dans l'ordre de la vérité, tout se tient, et que l'édifice des sociétés s'ébranle pour peu que les hommes se désintéressent de la vérité initiale, sur laquelle tout repose, d'où tout le reste déroule, c'est de là qu'il tire la passion qui l'anime. Que la thèse qu'il soutient triomphe ou soit vaincue, ce n'est rien moins pour la société humaine qu'une question de vie ou de mort. Et voilà sans doute ce qui, avant même qu'on en vienne à l'étude approfondie de son œuvre, commence à nous faire comprendre l'originalité de Joseph de Maistre. Même lorsqu'il s'inspire de théories qu'il n'invente pas, il n'établit rien froidement, il ne peut pas ne pas instituer sur toute matière une discussion, comme un homme qui sait que la lutte est ouverte, l'adversaire pressant et l'enjeu capital.

Joseph de Maistre, depuis son entrée dans la magistrature (1774) jusqu'à sa mort (1821). — C'est assez dire que la vie resserrée de Chambéry ne pouvait contenter ce génie auquel « le tumulte des capitales et le choc des esprits » étaient comme nécessaires[2]. Il n'en serait cependant peut-être jamais sorti sans la révolution. En 1774, il était entré dans la magistrature; en 1780, de surnuméraire qu'il était d'abord, il devint substitut effectif de l'avocat fiscal général; enfin en 1788 il fut nommé sénateur[3]. On pouvait espérer dès lors qu'il arriverait rapidement à occuper cette place de président que son père avait remplie avec éclat. Une accusation imprévue ne permit pas qu'il y fût élevé.

Joseph de Maistre, tout en se résignant à la morne destinée

1. *Principe générateur*, VIII.
2. Conversation de Xavier de Maistre et du comte de Marcellus, rapportée par Réaume, *Œuvres de Xavier de Maistre*.
3. En 1787, le roi l'avait fait membre du conseil de la Réforme des études en Savoie.

qui le condamnait à vivre dans une petite ville, n'avait peut-être pas assez caché qu'il en souffrait : « Suis-je donc, disait-il, condamné à vivre et à mourir ici, comme une huître attachée à son rocher[1]? » Aussi ses concitoyens devaient-ils se défier de ce penseur dédaigneux et solitaire qui « voulait en savoir plus » que les autres[2]. Sans se soucier des rumeurs, avide de connaître toutes choses, Joseph de Maistre alla jusqu'à entretenir des rapports avec les nouveaux mystiques, disciples du théosophe Saint-Martin, qui en comptait beaucoup dans la région lyonnaise ; il se mêla à leurs assemblées de Lyon ; il fit même partie d'une loge de francs-maçons qui s'était établie à Chambéry. A la vérité, il s'empressa de s'en retirer dès que la révolution française eut éclaté et que le roi de Sardaigne eut fait connaître son peu de goût pour les associations de ce genre. Il n'en resta pas moins suspect aux gens de la cour, qui l'appelèrent d'abord *philosophe*, et un peu plus tard *jacobin*[3].

Aveuglement invraisemblable! Ces préventions, Joseph de Maistre ne devait jamais parvenir à les dissiper entièrement. Quoi qu'il en soit, les événements de la révolution lui fournirent enfin l'occasion de faire connaître à l'Europe la fermeté de son âme et de son génie.

Lorsque les armées françaises furent entrées en Savoie et que la réunion de ce pays à la France eut été proclamée, le comte se réfugia à Aoste avec sa femme[4] et ses deux enfants, Rodolphe et Adèle (décembre 1792). Mais le gouvernement révolutionnaire établi à Chambéry avait décrété la confiscation des biens des nobles émigrés qui ne seraient pas rentrés en Savoie avant le 25 janvier 1793, et la comtesse de Maistre, qui était enceinte et près d'accoucher, profita d'un voyage du comte à la cour de Turin pour tromper sa sollicitude et retourner à Chambéry, afin de défendre le patrimoine de ses enfants. Son mari l'y rejoint peu après. Là, les émotions d'une visite domiciliaire provoquée par la fière attitude du comte précipitent la délivrance de

1. Lettre du 14 février 1805.
2. Lettre du 24 octobre/5 novembre 1808.
3. Albert Blanc, *Mémoires politiques et correspondance diplomatique de Joseph de Maistre*, chap. I, p. 14. — Rodolphe de Maistre, *Notice biographique de M. le comte J. de Maistre*.
4. Françoise de Morand, qu'il avait épousée en 1786.

Mme de Maistre. Dès le lendemain, elle accouchait d'une fille, Constance, et le comte, qui ne devait revoir cette enfant que vingt et un ans plus tard, quitte la Savoie pour aller remplir à Lausanne une sorte de mission confidentielle : il devait s'occuper de faire passer à la cour de Turin tous les renseignements qu'il pourrait recueillir sur la situation politique et, en même temps, s'entremettre auprès des autorités helvétiques pour la protection des jeunes nobles savoisiens qui traversaient secrètement la Suisse afin de se rendre en Piémont.

Après quatre ans passés à Lausanne (1793-1797), le comte de Maistre rentrait à Turin; puis la prise de cette ville le forçait d'aller vivre misérablement à Venise. Peu après, le roi, rétabli par Souwarow dans ses États, sinon dans sa capitale, l'envoyait en Sardaigne (novembre 1799) pour y exercer les fonctions très honorables, mais très pénibles, de régent de la grande chancellerie. Trois ans plus tard enfin, il partait pour Saint-Pétersbourg, afin de représenter le royaume de Sardaigne en qualité de ministre plénipotentiaire auprès du tsar Alexandre. Cette ambassade dura quatorze ans (mai 1803-mai 1817). Ce fut la période la plus glorieuse de sa vie politique; non qu'il ait réussi à faire toujours applaudir ses efforts par le gouvernement qu'il représentait et dont la mesquinerie soupçonneuse s'accommodait mal parfois de la franchise hardie du comte de Maistre : mais, en dépit de ce mauvais vouloir, en dépit aussi de la pauvreté dont le comte eut à souffrir en vivant au milieu de l'aristocratie la plus dépensière de l'Europe, si les affaires du royaume de Sardaigne ne cessèrent pas entièrement d'occuper l'attention du tsar Alexandre, et par conséquent de l'Europe, il faut l'attribuer à l'autorité personnelle de son représentant et à l'estime universelle que lui avaient attirée son caractère et son génie. A la longue cependant l'opinion publique, très chatouilleuse en Russie sur tout ce qui touche à la religion nationale, s'émut de quelques conversions au catholicisme auxquelles les prédications, la dialectique séductrice du comte n'avaient pas dû rester étrangères, et Alexandre, en lui témoignant qu'il l'estimait toujours, fit en sorte qu'il demandât lui-même à son gouvernement de le rappeler (1817).

En revenant de Saint-Pétersbourg, il passa par Paris, où il ne se plut guère et fut à peine remarqué d'une société élégante, sur

laquelle Chateaubriand régnait en maître jaloux. De retour à Turin, où il remplit la charge de ministre d'État régent de la grande chancellerie, il s'occupa de la publication du livre du *Pape.* Quand l'ouvrage parut (1819), les Français l'accueillirent avec indifférence. Le comte en souffrit d'autant plus qu'il était à la même époque frappé par d'autres épreuves plus cruelles encore. Il avait, l'année précédente, perdu son frère André, évêque d'Aoste, qu'il aimait tendrement. Les décrets nécessaires qui sanctionnaient la vente des biens des émigrés venaient d'être publiés, appauvrissant définitivement sa famille. Enfin la maladie commençait à triompher d'une constitution dont on avait admiré jusque-là la vigueur. Toutefois l'affaiblissement de ses forces ne lui faisait rien perdre de son intelligence. La veille de sa mort il signait encore plusieurs pièces de la chancellerie; quelques jours auparavant, il avait, au conseil des ministres, improvisé, sur la situation menaçante des affaires et les projets de réforme de ses collègues, un discours dont son fils nous a conservé ces derniers mots : « Messieurs, la terre tremble, et vous voulez bâtir! » — Il mourut dans sa soixante-huitième année, le 26 février 1821.

L'œuvre. Premiers écrits. — A l'exception de Bossuet, il n'est pas d'écrivain français dont l'œuvre soit d'une unité plus frappante que celle de Joseph de Maistre. Nul doute qu'à l'époque où la Révolution pénètre en Savoie et où le comte de Maistre abandonne son pays après dix-huit ans de recueillement, tout l'édifice de ses théories ne soit achevé dans son esprit. Le sujet de chacun de ses ouvrages pourra bien être nettement délimité; mais il n'en sera pas un seul dont il ne soit facile de dégager sa doctrine tout entière. C'est ce qu'une énumération et des analyses rapides montreront aisément.

Laissons naturellement de côté, en nous bornant à les mentionner, les deux seules productions de Joseph de Maistre antérieures à la Révolution. Ce sont deux discours d'apparat prononcés dans des cérémonies officielles, le premier, un *Éloge de Victor-Amédée III*, à l'occasion du mariage du prince royal (1775); le second, sur le *caractère extérieur du magistrat* (1777). Sainte-Beuve, qui les a eus l'un et l'autre sous les yeux[1], s'est plu

1. L'édition définitive des œuvres (voir la *Bibliographie*) ne contient que le

à relever dans le premier une protestation généreuse contre l'ancienne intolérance et les bûchers élevés au nom de la foi, ainsi qu'un beau mouvement par lequel le jeune orateur, s'associant à l'enthousiasme libéral qui enflammait alors la noblesse française, célèbre la guerre entreprise par les Américains contre une métropole tyrannique. — Le second contient un curieux passage sur l'origine des sociétés, qui paraît inspiré des lieux communs que le *Contrat social* avait mis à la mode.

Ces *juvenilia* sont séparés par un intervalle de quinze années des premiers opuscules auxquels la Révolution donna naissance, et dans lesquels Joseph de Maistre se révèle enfin, sinon dans toute sa puissance, du moins avec son originalité et sa profondeur.

C'est en 1793, au moment de quitter la Savoie, qu'il rédigea son *Adresse de quelques parents des militaires savoisiens à la Convention nationale des Français*, bientôt publiée par les soins de Mallet-Dupan à Lausanne. Cette composition de forme oratoire n'est pas assez exempte de rhétorique et de mauvais goût. Mais l'auteur, qui d'ailleurs est inspiré par la pensée de ses trois frères combattant dans les rangs de l'armée sarde, fait toucher du doigt à ses adversaires le véritable fond du débat, en les amenant à se poser avec lui cette redoutable question : de quel côté faut-il penser que soit le devoir d'un soldat, ou, plus généralement, d'un citoyen dont la patrie vient d'être conquise, d'un sujet dont le souverain vient d'être détrôné?

La même année, Joseph de Maistre fit paraître successivement *quatre lettres d'un royaliste savoisien à ses compatriotes*. Tout en y prêchant le retour à l'ordre légitime et en y vantant la douceur du gouvernement des rois de Sardaigne, il ne s'interdit pas, fidèle à ce qu'il considère, nous l'avons dit, comme le véritable devoir du magistrat et du patricien, de rappeler, avec les griefs trop légitimes des populations savoisiennes contre les officiers piémontais qui les ont opprimées, son horreur pour le gouvernement militaire[1].

Plus intéressant encore, et de beaucoup, est le *Discours à*

second. On trouvera une analyse et des citations étendues du premier dans Descostes, *op. cit.*, X.

1. Cf. la fin de la lettre du 28 octobre 1794 à Vignet des Etolles.

Mme la marquise de Costa sur la vie et la mort de son fils. Ce jeune homme était mort à l'âge de seize ans (1794), en combattant dans les rangs de l'armée sarde. A la prière du marquis Costa de Beauregard, avec lequel il était très lié[1], Joseph de Maistre composa, pour essayer d'atténuer la douleur de la marquise, une oraison funèbre dont la classique élégance[2] peut sembler parfois trop apprêtée, mais où abondent les pensées fortes et neuves, notamment au sujet de l'éducation des enfants et de la nécessité de fonder la morale sur l'idée de Dieu pour la préserver des atteintes de l'esprit d'examen : « Les tempêtes soufflent plus que jamais; *jetons l'ancre au milieu des incertitudes humaines*, et ne permettons point qu'on nous arrache nos vertus ».

L'*Adresse de Jean-Claude Tétu, maire de Montagnole, à ses concitoyens, les habitants du Mont-Blanc* est une sorte de pamphlet à l'allure bonhomme, que Joseph de Maistre composa à la prière et en faveur des prêtres qui rentraient alors (1795) « en foule dans le duché de Savoie comme dans toute la France ». Le sel en est moins attique que celui dont le vigneron de Véretz relèvera ses mordantes gazettes. Il n'est pas inutile toutefois d'y saisir au passage une pensée qui se rattache étroitement à ce que Joseph de Maistre nous disait naguère de l'enseignement des vérités fondamentales, qui ne sont pas, suivant lui, objet de science, mais de conscience et d'intuition : « Quelle apparence, dit Jean-Claude à propos de l'évêque Grégoire et de ceux qui comme lui se sont efforcés de prouver que l'église constitutionnelle était catholique, quelle apparence que le bon Dieu n'ait fait la religion que pour les esprits pointus et qu'il n'y ait pas quelque manière facile de connaître ce qui est faux[3]? »

Quoique les *cinq paradoxes à la marquise de Nav....* (1795) n'aient été pour le comte de Maistre qu'une sorte de divertisse-

1. C'est à Beauregard même, sur le lac de Genève, chez les Costa, que fut composé ce discours. — Sur le marquis, voir *Un homme d'autrefois*, par M. le marquis de Costa de Beauregard (Paris : Plon, Nourrit et Cie).

2. Dans toute la dernière partie, citations et réminiscences fréquentes de l'*Agricola* de Tacite.

3. Dans le genre satirique, Joseph de Maistre écrivit encore à Venise, en 1799, une sorte de parodie des discours révolutionnaires, dans la composition de laquelle entrent en effet un certain nombre de centons de harangues véritables, *Discours du citoyen Cherchemot*.

ment, on ne les lira pas sans intérêt et sans profit. Le développement du premier notamment en dépasse le sujet apparent (*sur le duel*), et Joseph de Maistre, comme en se jouant et par plaisanterie, y prend nettement position contre la philosophie du XVIIIe siècle sur la double question de l'origine des sociétés et de l'origine du langage. — Le quatrième n'est pas moins digne d'attention : « Le beau, y est-il dit, est affaire de convention et d'habitude. » C'est, au fond, l'opinion de l'auteur, qui n'a jamais été plus sensible aux beautés de l'art qu'à celles de la nature : les principes de l'esthétique ne sont point assez fermes et l'individuel tient là trop de place : Joseph de Maistre ne s'intéresse qu'aux vérités universelles[1].

Le traité « De la souveraineté », les « Considérations sur la France » et l' « Essai sur le principe générateur des constitutions politiques ». — Cependant le comte de Maistre méditait un plus grand ouvrage, d'un intérêt plus général, une exposition suivie de toute sa doctrine politique, et il commença à écrire en 1794 un traité *De la souveraineté*. Ce traité devait comprendre deux livres : *Origine de la souveraineté*, *Nature de la souveraineté*. Nous en avons conservé l'esquisse, qui est elle-même assez étendue et renferme plus d'un développement que l'auteur reprendra par la suite. Cependant, dès 1796, Joseph de Maistre abandonnait le livre, encore très imparfait, et il n'y revint jamais. Comment expliquer qu'il ait renoncé si brusquement à son entreprise? — Il est difficile d'affirmer, mais on peut croire que le caractère abstrait et didactique de l'ouvrage ne donnait pas entièrement satisfaction à son esprit d'homme né pour la lutte et la discussion. La promulgation de la constitution de l'an III et la déclaration de Louis XVIII aux Français du mois de juillet 1795 durent faire naître dans son esprit le projet d'un autre livre, bien plus intéressant sans doute et bien plus vivant : car la discussion s'y appuyait sur l'histoire même des événements qui s'accomplissaient ou venaient de s'accomplir en France : ce sont les

1. Voici le sujet des trois autres *paradoxes* : II, *les femmes sont plus propres que les hommes au gouvernement des États*; — III, *la chose la plus utile aux hommes c'est le jeu*; — V, *la réputation des livres ne dépend point de leur mérite*. — A ajouter à la liste des opuscules publiés vers la même époque un *Mémoire sur les prétendus émigrés savoisiens* (1795), adressé au gouvernement français.

Considérations sur la France qui parurent en 1796[1], œuvre profonde et passionnée, sobre et forte dans les premiers chapitres[2], et dont les derniers[3] ressemblent à quelque brochure d'un journaliste qui serait bon dialecticien, assez savant et très spirituel.

Louis XVIII félicita chaleureusement le comte de Maistre de la publication d'un livre dont le succès était d'un bon présage pour la cause royaliste : ce livre n'en est pas moins l'œuvre d'un indépendant, et, si les libéraux durent en juger l'esprit surprenant et hardi, plus d'un contre-révolutionnaire, plus d'un émigré y trouva sans doute l'occasion d'un retour amer sur lui-même.

La révolution, dit Joseph de Maistre, est un pur *miracle*, et tous l'avouent implicitement lorsqu'ils prononcent, à propos des événements qui se déroulent, ce mot, *le grand mot du jour* : « Je n'y comprends rien. » En effet les lois de la logique et de la morale, les calculs des politiques, l'expérience des militaires se trouvent également déjoués par les succès de la Révolution. Notez que cette révolution n'a point de chefs : ceux qui ont aspiré à le devenir sont tombés; ils n'ont point mené la révolution, mais la révolution les a menés. Sans arriver à en tirer aucun profit personnel et en dépit des prévisions les plus raisonnables, ils ont fait leur œuvre en instruments dociles, animés d'une foi infaillible. « Ils n'ont pas fait de faute dans leur carrière révolutionnaire par la raison que le flûteur de Vaucanson ne fit jamais de notes fausses. »

Mais, si la révolution est un événement providentiel, quel a été le dessein de la Providence, qui l'a déchaînée? On ne peut faire ici que des conjectures; mais ne serait-il pas vrai que les hécatombes qui ont ensanglanté la France tout entière sont la punition, ou, si l'on veut, la conséquence (c'est la même chose) des crimes dont la France tout entière s'est rendue coupable. Car d'abord, fille aînée de l'Église, elle a abusé pour démoraliser l'Europe de la magistrature que la Providence lui avait accordé d'exercer en Europe. Puis, sans sortir des limites du pays, le régicide qui s'y est accompli est vraiment un crime national, non seulement parce qu'il a tranché les jours de

1. Londres (Lausanne), in-8. — 2e édit., revue et corrigée, Londres (Bâle), 1797. — Entre les deux, d'autres éditions avaient paru, mais sans l'aveu de l'auteur.
2. Chap. I-VIII.
3. Chap. IX-XI.

l'homme en qui la France se symbolisait, qui la constituait en nation, mais encore parce que jamais plus grand crime n'eut plus de complices : complices en effet, ces citoyens innombrables dont les lâchetés successives ont permis enfin au dernier attentat de s'accomplir; complices tous ces nobles, qui, masquant sous des prétextes spécieux des sentiments inspirés peut-être par les mobiles les plus mesquins, le rendirent possible en se faisant, dans tout le cours du XVIII[e] siècle, les auxiliaires de la philosophie. Aussi y a-t-il eu des innocents sans doute parmi les malheureuses victimes de la Révolution (et c'est, suivant Joseph de Maistre, on le verra plus loin, l'effet d'une loi du monde); mais « il y en a bien moins qu'on ne l'imagine communément ». Le jacobinisme a été l'instrument de la vengeance divine, il a fait ce que la contre-révolution n'eût pu faire, n'eût pu même essayer sans se rendre odieuse. — Maintenant l'œuvre est sans doute accompli, et comme le gouvernement républicain que la constitution de l'an III vient d'établir ne peut durer (on en verra tout à l'heure la principale raison), le moment est venu pour le roi de rentrer en France et d'y faire rentrer l'ordre avec lui. Comment ce retour s'accomplira-t-il, c'est ce que Joseph de Maistre explique dans deux chapitres[1] ironiques et piquants, ingénieuse satire de la mobilité de ce *peuple souverain*, auquel on arrive sans trop de peine à faire exprimer coup sur coup les volontés les plus contradictoires.

Ce mélange de tons si différents et cette allure si personnelle suffiraient à distinguer les *Considérations* de deux livres que Joseph de Maistre connaissait, et dont il s'est, dans une certaine mesure, inspiré, les *Réflexions* de Burke (1790) et la *Lettre à un ami sur la Révolution française* par Saint-Martin (1795). Mais, sans pénétrer dans l'étude approfondie de ces deux ouvrages pour montrer combien les *Considérations* en diffèrent, on peut du moins indiquer que le premier a sans doute attaqué le rationalisme abstrait et généralisateur des hommes de la Constituante; il a montré que la constitution d'un peuple devait résulter de son histoire et ne pouvait s'improviser, et c'est là, nous l'allons voir, un argument dont Joseph de Maistre s'est beaucoup

1. IX et XI.

servi : mais le livre de l'orateur anglais est l'ouvrage d'un politique hostile à la France et d'ailleurs fin et sagace : ses déductions ne procèdent que de la raison et de l'expérience. Joseph de Maistre est plein d'admiration pour l'histoire et pour le génie, pour la *mission* de la France, et toute son argumentation repose sur la notion chrétienne de la Providence. — Quant à Saint-Martin, qui a vu, lui aussi, dans la Révolution, une sorte de châtiment providentiel, il suffira de dire, pour le distinguer de Joseph de Maistre, qu'il est un adversaire résolu de l'ancien régime et du sacerdoce catholique : dans le roi, les nobles et les prêtres, Joseph de Maistre révère les pouvoirs constitutifs et conservateurs de toute société; Saint-Martin ne voit en eux que les bénéficiaires menteurs d'une prévarication qui empiète sur les droits de Dieu.

Il faut rattacher aux *Considérations* l'*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques et des autres institutions humaines* composé en 1809 : l'auteur se propose d'y généraliser, « en la dégageant de toutes les circonstances particulières qui semblaient l'appliquer uniquement à la révolution française[1] », une assertion déjà développée dans son premier ouvrage à propos de la constitution de l'an III. — Ce petit ouvrage, espèce d'annexe aux chapitres VI et VIII des *Considérations*, est lui-même divisé en soixante-sept alinéas. Comme tous les livres du comte de Maistre, il fourmille de pensées profondes, de vues nouvelles, dans le détail desquelles il est impossible d'entrer ici. Mais il faut indiquer la thèse principale que l'auteur se propose de démontrer : c'est que les constitutions ne sont pas, ainsi que se le sont imaginé les philosophes du XVIIIe siècle, des œuvres de l'esprit, qui se composent dans le silence du cabinet ou sortent des délibérations de quelques théoriciens. Elles sont d'essence divine, non pas que Dieu emploie aucun moyen surnaturel pour nous les imposer : ce sont les hommes qui lui servent d'instruments, et c'est le temps qui est son ministre[2].

1. Avertissement de l'éditeur.

2. Cette théorie, qui, dépouillée du sentiment chrétien qui l'anime ici, ferait songer au système politique de Hegel, se trouve déjà exposée dans Saint-Martin. C'est encore dans Saint-Martin que de Maistre a pu puiser cette idée que le *législateur*, si, dans des circonstances exceptionnelles, il vient à s'en produire un, est, non un philosophe, mais un homme extraordinaire, créé par un décret exprès de la Providence.

« Considérons une constitution politique quelconque, celle de l'Angleterre, par exemple. Certainement elle n'a pas été faite à priori. Jamais des hommes d'État ne se sont assemblés et n'ont dit : *Créons trois pouvoirs; balançons-les de telle manière*; etc.; personne n'y a pensé. La constitution est l'ouvrage des circonstances, et le nombre des circonstances est infini. Les lois romaines, les lois ecclésiastiques, les lois féodales; les coutumes saxonnes, normandes et danoises; les privilèges, les préjugés et les prétentions de tous les ordres; les guerres, les révoltes, les révolutions, la conquête, les croisades; toutes les vertus, tous les vices, toutes les connaissances, toutes les erreurs, toutes les passions; tous ces éléments enfin, agissant ensemble et formant par leur mélange et leur action réciproque des combinaisons multipliées par myriades de millions, ont produit enfin, après plusieurs siècles, l'unité la plus compliquée et le plus bel équilibre de forces politiques qu'on ait jamais vu dans le monde [1]. »

Aussi peut-on suivre une constitution dans son développement historique, dans ce progrès insensible et continu qui en fait la légitimité; mais lui assigner une date, un auteur, c'est ce qui est impossible. Une constitution improvisée tout d'un coup et de toutes pièces serait un *monstre*, comme un homme qui naîtrait adulte. Une telle constitution ne peut être faite que pour un être de raison, pour l'*homme*, comme disent les philosophes : « Or, écrivait déjà Joseph de Maistre dans les *Considérations* [2], il n'y a point d'*homme* dans le monde. J'ai vu dans ma vie des Français, des Italiens, des Russes, etc.; je sais même, grâce à Montesquieu, *qu'on peut être Persan* : mais quant à l'*homme*, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie; s'il existe, c'est bien à mon insu. »

Les livres « Du pape » et « De l'Église gallicane ». — On l'a compris par ce qui précède : Joseph de Maistre, loin de considérer, ainsi que Rousseau, la société comme une construction factice et l'État comme un être de raison, observe au contraire que partout l'homme naît membre d'une société, d'un groupe dont tous les membres, le plus souvent habitant la même terre et parlant la même langue, sont, comme l'étaient leurs pères, unis ensemble par des croyances et des traditions communes : ces groupes, ce sont les nations, êtres réels, qui naissent, se développent et périssent comme les individus : en chacune d'elles respire une âme qui fait son unité. On parle sou-

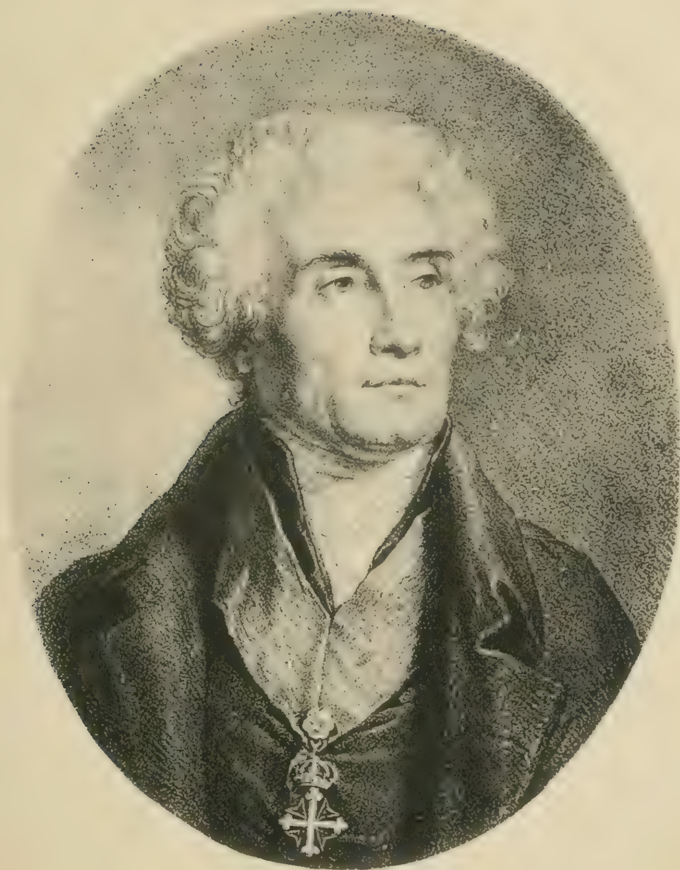
1. *Principe générateur*, XII.
2. Chap. VI.

vent du *génie*, de l'*esprit* d'un peuple : ce ne sont point là tout à fait des métaphores. Or ce génie, cet esprit public, le gouvernement, qui, comme lui, résulte de l'histoire de la nation, en est l'expression vivante. De ce gouvernement lui-même, qui constitue l'existence sociale de la nation, les formes peuvent être diverses ; mais, quel qu'il soit, et en qui que ce soit qu'il réside, il ne peut être qu'une puissance souveraine, c'est-à-dire une puissance qui domine toutes les autres, dont toutes les autres dépendent, qui gouverne et n'est pas gouvernée, qui juge et n'est pas jugée.

Ces théories fondamentales de Joseph de Maistre sur la souveraineté, qui se lient étroitement à celles qu'il professe sur les constitutions, il les avait déjà conçues avant d'écrire les *Considérations*. Il ne publia pas, nous l'avons vu, l'ouvrage où il en traitait. Mais il se réservait de les reprendre, non plus *in abstracto*, mais en les appliquant à un objet réel, la souveraineté du pape.

Cependant cette fois il ne semble pas que la curiosité des contemporains ait été aussi vivement émue qu'elle l'avait été jadis par l'apparition des *Considérations*. Mais l'on peut presque dire que la gloire de Joseph de Maistre en est augmentée. La promulgation du Concordat avait, on le sait, provoqué bien des mécontentements chez plusieurs des membres mêmes du clergé français qui avaient été les plus énergiques dans leur résistance à la Révolution. Joseph de Maistre craignait de voir renaître, au grand détriment de l'Église, l'ancien gallicanisme avec ses sentiments hostiles contre la souveraineté et l'infaillibilité du Saint-Siège, et le premier trait de génie dont il y ait lieu de le louer, c'est assurément d'avoir distingué, parmi toutes les questions qui pouvaient alors attirer l'attention des esprits soucieux de l'avenir de la religion, la question capitale dont l'examen devait faire l'objet, cinquante ans plus tard, des plus solennelles assises que le catholicisme ait tenues depuis le concile de Trente.

De quelque manière qu'on l'envisage d'ailleurs, le livre *Du pape* (1819) est le chef-d'œuvre de Joseph de Maistre. Il est divisé en quatre parties, où l'on peut dire que le sujet est traité sous toutes ses faces. A la rigueur en effet, l'auteur eût pu se borner à la première, dans laquelle il établit que le pape, s'il est souverain, est infaillible en droit, car *infaillibilité* et *souverai-*



JOSEPH DE MAISTRE

D'APRÈS UN PORTRAIT DE BOUILLON, LITHOGRAPHIÉ PAR VILLAIN

Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

neté sont mêmes choses, n'y ayant de puissance souveraine que celle dont on n'appelle pas. Or que l'Église soit constituée comme une monarchie, dont les conciles seront, si l'on veut, les états généraux, mais dont le pape est le souverain, c'est ce qui non seulement ressort, suivant Joseph de Maistre, de la nature des choses, mais encore est attesté par une accumulation de témoignages unanimes : les aveux de l'Église gallicane elle-même et des dissidents jansénistes, protestants, russes, grecs, s'accordent ici avec les autorités les plus hautes du catholicisme. Mais de plus (et c'est ici ce qui distingue l'autorité du pape de celle des autres souverains) le pape est infaillible en fait : en fait on peut établir, l'histoire en main, que le « Souverain Pontife, parlant à l'Église librement, et, comme dit l'école, *ex cathedra*, ne s'est jamais trompé et ne se trompera jamais sur la foi[1] ». Et ne pouvant, dit-il, entrer dans le détail de toutes les objections, il s'attache à réfuter les trois principales, tirées de la chute de saint Pierre, de l'adhésion du pape Libère à la troisième formule de Sirmium, c'est-à-dire à l'arianisme, enfin de la condamnation d'Honorius accusé par le concile de Constantinople de 680 d'avoir favorisé les monothélites. — Joseph de Maistre apporte à cette réfutation les arguments traditionnels, qu'on semble affaiblir un peu, il faut l'avouer, plutôt que renforcer, quand on essaie, comme il l'a fait, après d'autres controversistes, mais avec une sorte d'insistance éloquente, de soulever des doutes sur l'authenticité des textes, ou qu'on déclare qu'après tout « un petit nombre de faits équivoques » ne sauraient prévaloir contre l'accumulation des faits incontestables.

Dans les autres parties, Joseph de Maistre étudie successivement le pape dans son rapport avec les souverainetés temporelles; — avec la civilisation et le bonheur des peuples; — avec les Églises nommées schismatiques. Pour comprendre toute la force du livre II et du livre III, il faut se rappeler que Joseph de Maistre y combat une doctrine précise, celle des voltairiens, qui, désireux de prouver que l'intérêt des peuples et des rois était, non d'accepter, mais de repousser la tutelle ou l'alliance de l'Église, prétendaient trouver dans l'histoire du moyen âge

1. Liv. I, chap. xv.

et du XVIe siècle des preuves multipliées de l'ambition et de l'humeur usurpatrice des souverains pontifes.

Joseph de Maistre fait voir au contraire que les papes, qui n'ont possédé de territoire que ce qui était nécessaire pour assurer leur indépendance, qui n'ont jamais pu être tentés d'entrer, pour agrandir ce domaine, en lutte avec les souverainetés temporelles, ont été admirablement placés pour se faire à la fois les modérateurs du pouvoir des rois et les soutiens de leur autorité : aussi les appelle-t-il les instituteurs, les tuteurs, les sauveurs et les véritables génies constituants de l'Europe [1]. Et sans vouloir accepter la doctrine dans son intégrité, on peut dire que l'auteur du *Pape* montre ici le chemin aux historiens du XIXe siècle qui, plus impartiaux, plus avisés, mieux éclairés que ne pouvait l'être Voltaire, ont vengé la papauté du moyen âge du discrédit où l'avaient fait tomber, au XVIIIe siècle, les théories des historiens philosophes.

Le livre IV, inspiré particulièrement à Joseph de Maistre par les souvenirs de son séjour en Russie, établit avec une force extrême ce point capital que toute église schismatique est *protestante* ou fatalement destinée à le devenir, avec les progrès de la science, pour aller ensuite du protestantisme au socinianisme, et tomber de là dans l'indifférence philosophique. Car « aucune religion ne peut supporter l'épreuve de la science sauf une », celle qui, par son principe même, se met hors des atteintes de la science et de l'esprit d'examen. « Cet oracle, ajoute Joseph de Maistre, est plus sûr que celui de Calchas : la science est une espèce d'acide, qui dissout tous les métaux, excepté l'or [2]. »

L'ouvrage se termine enfin par une longue et admirable *Conclusion*, appel chaleureux aux dissidents, que Joseph de Maistre cherche à convaincre une dernière fois par tous les arguments éloquents et serrés que peuvent lui suggérer et la logique ou l'histoire, et son mépris de l'esprit d'orgueil et d'innovation, et sa charité à l'égard des chrétiens séparés et son admiration

1. Il vaut la peine de remarquer qu'au nombre des grandes œuvres poursuivies par la papauté Joseph de Maistre fait figurer la liberté de l'Italie. Ceux qui affectèrent plus tard de considérer l'illustre Savoisien comme l'un des hommes qui ont souhaité le plus vivement de voir l'Italie libre et une sont très loin de s'être trompés tout à fait.

2. Liv. IV, chap. II.

filiale pour la Sainte Église de Rome, « mère immortelle de la science et de la sainteté ».

Telle est cette grande œuvre qui n'a pas, il faut l'avouer, cette sérénité, cette candeur qui s'allie si bien, presque toujours, chez un Bossuet, avec le zèle passionné de la vérité. On relève trop chez Joseph de Maistre, de ces mots éclatants et paradoxaux, de ces mots de journaliste, trouvailles d'un homme de talent qui, par vocation ou par métier, se serait fait une habitude et presque une gloire de la partialité et de l'outrage [1].

Il est juste d'observer qu'en revanche, ce livre de polémique et de doctrine est non seulement vivant, mais plein d'entrain, de bonne humeur, d'esprit, et d'un esprit qui certes ne doit rien à la fadeur [2].

Mais à considérer surtout l'aisance de l'exposition, l'abondance de l'érudition, la sûreté et la netteté de la doctrine, la force de l'argumentation, la justesse perspicace des vues, on avouera que la polémique religieuse n'a produit en France qu'un seul livre qu'on puisse mettre au-dessus de celui de Joseph de Maistre, c'est l'*Histoire des variations*.

Le livre *Du pape* comprenait, dans le plan primitif, une

1. Voir, par exemple, les chapitres du livre IV sur les Grecs, avec des mots comme ceux-ci : « Le génie grec, dont ils (les historiens Lanzi et Gibbon) ont reconnu tout à la fois l'élégance et la *stérilité.* » — « La tribune d'Athènes eût été la honte de l'espèce humaine, si Phocion et ses pareils, en y montant quelquefois avant de boire la ciguë ou de partir pour l'exil, n'avaient pas fait un peu d'équilibre à tant de loquacité, d'extravagance et de cruauté. » — Voir aussi dans la *Conclusion* (§ IX) la profession de foi que Joseph de Maistre prête ironiquement au protestantisme.

2. En réponse à ceux qui blâment l'Église de continuer à préférer le latin à la langue vulgaire (I, XX) : « Quant au peuple proprement dit, s'il n'entend pas les mots, c'est tant mieux. Le respect y gagne et l'intelligence n'y perd rien. Celui qui ne comprend point, comprend mieux que celui qui comprend mal. » — Sur ce qu'on appelle *despotisme* et *gouvernement absolu* (II, IX) : « Il n'y a point de gouvernement qui puisse tout. En vertu d'une loi divine, il y a toujours à côté de toute souveraineté une force quelconque, qui lui sert de frein. C'est une loi, c'est une coutume, c'est la conscience, c'est une tiare, c'est un poignard; mais c'est toujours quelque chose. » — A propos du célibat des prêtres (III, III, 2) : « Qu'est-ce qu'un ministre du culte qui se nomme *réformé*? C'est un homme habillé de noir, qui monte tous les dimanches en chaire pour y tenir des propos honnêtes. A ce métier tout honnête homme peut réussir, et il n'exclut aucune faiblesse de l'*honnête homme.* » — Sur le même sujet (*ibid.*), et par allusion à un vers de Dante (*Enfer*, XIII, 25) : « Lorsqu'un de ces prédicateurs (protestants) prend la parole, quels moyens a-t-il de prouver qu'en bas on ne se moque pas de lui? Il me semble entendre chacun de ses auditeurs lui dire avec un sourire sceptique : *En vérité, je crois qu'il croit que je le crois.*

cinquième partie qu'au dernier moment, et cédant à des conseils amicaux, Joseph de Maistre se résolut à détacher de l'ouvrage pour la publier à part : sous sa forme nouvelle, le traité de l'*Église gallicane dans son rapport avec le Saint-Siège* comprend deux livres; le second seul est consacré à la discussion de la déclaration de 1682. Le premier est une espèce d'introduction qui « traite de l'esprit d'opposition nourri en France contre le Saint-Siège et de ses causes ». Et à vrai dire c'est cette première partie, dans laquelle l'auteur s'en prend tour à tour au calvinisme, à l'esprit parlementaire, enfin et surtout au jansénisme, qui donne à l'ouvrage tout entier son vrai caractère.

C'est une nouvelle manifestation contre l'esprit particulariste, individuel, en faveur de l'esprit universel catholique. « Le mot de *nous*, dit-il quelque part dans l'ouvrage [1], n'a point de sens dans l'association catholique, à moins qu'il ne se rapporte à tous. » — « La véritable morale relâchée de l'Église catholique, écrit-il plus loin à propos des Jansénistes [2], c'est la désobéissance. » C'est par de telles citations que se résume le mieux l'esprit de cet ouvrage, très sagace et très serré [3], dans lequel on a toutefois le regret de rencontrer quelques-unes des duretés les plus choquantes que l'ardeur de la lutte ait inspirées à Joseph de Maistre [4].

Les œuvres posthumes : l' « Examen de la philosophie de Bacon » et les « Soirées de Saint-Pétersbourg ». — Joseph de Maistre a laissé deux ouvrages posthumes de

1. Liv. I, chap. I.
2. Liv. I, chap. XI.
3. Voir, par exemple, le chapitre III du livre II sur l'état d'esprit de l'Assemblée de 1682 et les scrupules de Bossuet, et, d'une manière générale, tout ce que dit Joseph de Maistre sur les doctrines mêmes de cette assemblée, et tout d'abord sur l'espèce d'abus qui fait sortir d'une discussion sur la régale une déclaration touchant la question de l'infaillibilité pontificale. — Voir encore le beau chapitre *De la vertu hors de l'Eglise* (I, XI).
4. Voir tous les chapitres de la *première partie* relatifs à Port-Royal, dont il faut bien reconnaître que Joseph de Maistre attaque les doctrines et l'attitude *non sine causa, sed sine modo.* Quelques mots sont odieux; à propos d'un ouvrage de la mère Agnès Arnauld : « Ce beau livre pondu par une des plus grandes femelles de l'ordre. » (I, X, notes.) — Ailleurs (I, VI, notes) : « Il ne suffit pas de rire (de la protestation de la mère Agnès contre l'arrêt qui supprime le monastère); il faut encore voir dans ce passage, l'orgueil de la secte, immense sous le bandeau de la mère Agnès comme sous la lugubre calotte d'Arnauld ou de Quesnel »; — et tout ce chapitre, sur la *modération* de Louis XIV à l'égard des religieuses.

valeur très inégale. L'un est l'*Examen de la philosophie de Bacon*. C'est assurément le plus médiocre de ses livres, et l'on comprend aisément pourquoi. C'est d'abord sans doute que, très bien informé de tout ce qui concerne l'histoire de l'Église, Joseph de Maistre est moins préparé à traiter de l'histoire de la philosophie. Mais surtout c'est que son examen n'est ni impartial, ni désintéressé. Au lieu d'étudier Bacon en lui-même, il le voit à travers la haine qu'il a conçue pour ceux qu'il regarde comme ses disciples et ses continuateurs, Locke et Condillac, et ce prétendu examen de sa philosophie n'est qu'une diatribe prolixe et mesquine contre les principes et la méthode des philosophes français du XVIIIe siècle.

Les *Soirées de Saint-Pétersbourg* font bien plus d'honneur à leur auteur. C'est une suite de onze *entretiens* : Joseph de Maistre tient au mot, qu'il distingue de ceux de *conversation* et de *dialogue*. Le *dialogue* n'est suivant lui qu'une forme de composition littéraire; la *conversation* n'est pas faite pour être imprimée : « elle divague de sa nature; elle n'a jamais de but antérieur; elle dépend des circonstances; elle admet un nombre illimité d'interlocuteurs »; et les *pensées* s'y mêlent et s'y heurtent plutôt qu'elles ne s'y enchaînent. L'*entretien* est « plus sage : il suppose un sujet, et par là même, subordonné aux mêmes règles que l'art dramatique classique, n'admet guère plus de trois personnages [1]. »

Les trois personnages qui discutent ici sont le comte de Maistre lui-même et deux de ses amis, un sénateur de Saint-Pétersbourg, M. de T. (Tamara), et un jeune chevalier français, M. de B. (de Bray). Au sénateur est réservée l'exposition de certaines théories d'un mysticisme hasardé, que le comte essaie parfois de réfréner tout en confessant presque toujours sa sympathie pour les doctrines de son interlocuteur; toutefois il représente lui-même, avec autant d'autorité que de pénétration et d'érudition, le catholicisme romain dans toute son assurance, toute sa fermeté, toute sa quiétude. Le chevalier, qui unit l'esprit militaire aux sentiments pieux du chrétien, est, aux yeux de Joseph de Maistre, le type du gentilhomme soldat, qui ne se pique point

1. Huitième entretien, au début.

de science, mais qui regarde comme son premier devoir d'accepter docilement et de défendre les « dogmes nationaux ».

L'ouvrage débute par une description délicieuse (*un soir d'été sur la Néva*), qui est l'œuvre de Xavier de Maistre. — Il devait se terminer par une sorte d'adieu adressé par le comte à ses amis, au moment où lui-même allait quitter la Russie, et par les vœux qu'il formait pour l'avenir de ce pays menacé, suivant lui, par l'esprit d'innovation. Mais Joseph de Maistre n'eut pas le temps de mettre la dernière main à son œuvre, et, si l'esquisse du morceau final des *Soirées de Saint-Pétersbourg* a été retrouvée et publiée parmi ses opuscules, le onzième entretien n'a pas été terminé. Tel qu'il est cependant le livre traite, on peut le dire, complètement la question que l'auteur s'était proposé d'aborder et d'épuiser : la philosophie tire de l'existence du mal l'objection qu'elle croit la plus redoutable contre la Providence ; c'est par là au contraire, suivant le comte de Maistre, que les desseins de Dieu et les enseignements de l'Écriture s'éclaircissent à nos yeux. Le monde physique, en effet, et le monde moral sont unis par des rapports constants et le mal physique n'a paru dans l'univers que comme une suite, une expiation, et en même temps comme un signe de notre dégradation morale. Le crime de nos premiers parents a vicié toute leur descendance ; l'expérience de tous les jours nous fait juger nous-mêmes des effets terribles de ce qu'on peut appeler « les péchés originels du second ordre » : les enfants n'ont-ils pas à souffrir dans leur corps et dans leur honneur du crime des parents[1] ?

Le mal étant la conséquence nécessaire d'une dégradation volontaire, il reste aux hommes deux moyens de l'atténuer ou de le détourner, deux moyens à l'efficacité desquels l'humanité tout entière a cru dans tous les temps : or toute croyance universelle est toujours fondée en quelque manière : car sous les erreurs locales dont l'homme a pu couvrir, *encroûter* la vérité, cette vérité universelle se retrouve toujours. Ces deux moyens sont : 1° la prière, 2° le sacrifice, l'effusion du sang et particulièrement du sang innocent.

1. Ce qui est vrai des familles l'est aussi, suivant Joseph de Maistre, des nations ; l'abrutissement des peuples sauvages, capables de toutes les turpitudes, rebelles à toute culture, n'est sans doute pas autre chose que l'effet d'une malédiction qui jadis a dû les frapper à la suite de quelque grand crime national.

La théorie de la prière que développe le comte de Maistre est d'une extrême précision et lui fournit quelques-unes des pages à la fois les plus élevées et les plus satisfaisantes pour l'esprit qu'il ait écrites. — Quant à cette loi de l'effusion du sang et de la réversibilité du mérite des innocents sur les coupables, par laquelle s'explique, suivant lui [1], cette existence, cette perpétuité de la guerre qui confond la raison, elle est aussi mystérieuse qu'incontestable, et, renonçant à l'expliquer, Joseph de Maistre sent du moins qu'il est nécessaire de l'établir avec insistance : c'est l'objet d'une sorte d'appendice aux *Soirées*, l'*Éclaircissement sur les sacrifices*.

Cet opuscule, l'un des plus courts de Joseph de Maistre, est aussi l'un des plus hardis. Mais on remarquera que la théorie qu'il y développe, il l'avait déjà, plus de vingt ans auparavant, sommairement exposée dans ses *Considérations sur la France*, et c'est peut-être là la preuve la plus sensible qu'on puisse donner de l'unité de sa doctrine et du travail de son esprit.

La Correspondance. — Cette impression d'unité qu'on emporte de la lecture des œuvres de Joseph de Maistre n'est nullement affaiblie par la lecture de ses lettres. Lorsqu'en 1851 son fils en donna un premier recueil, le public fut frappé comme d'un contraste inattendu. On s'étonna que celui qu'on regardait ordinairement, et peut-être sans bien le connaître, comme le champion intransigeant des doctrines excessives, fût en même temps un père si tendre, un ami si cordial et si gai. Une étude plus approfondie de la vie, du caractère, de l'œuvre du comte de Maistre ne nous permet plus d'en rester à ce sentiment.

Nous possédons aujourd'hui près de 600 lettres de Joseph de Maistre. La première est du 20 février 1786, la dernière du 21 février 1821 [2], antérieure par conséquent de cinq jours à sa mort; et à qui les lira après avoir lu les œuvres, l'accord semblera parfait entre l'homme et l'écrivain. Il n'est pas besoin de dire sans doute que les doctrines qui ont inspiré les livres se

1. Toutefois on remarquera que la célèbre théorie de la guerre est placée dans la bouche, non du comte, mais du sénateur.

2. Nous n'avons point de lettres des années 1787, 1788, 1789, 1798, 1799, 1800. Le recueil de l'édition des *Œuvres complètes* est d'ailleurs peu abondant pour les années antérieures au séjour à Saint-Pétersbourg. Quelques-unes des lettres publiées dans cette édition ne paraissent pas complètes.

trouvent, à l'occasion, exposées dans les lettres, et sans que la rigueur en soit atténuée. Mais faut-il rappeler que la bonne humeur qui faisait un des grands charmes de son commerce ne l'abandonnait point aux heures de travail et de méditation, et que, si c'est dans ses lettres, diplomatiques ou familières, qu'il y donne le plus libre cours, on en retrouverait des traces nombreuses jusque dans ses œuvres les plus graves?

De place en place les grands ouvrages peuvent se trouver déparés non seulement par quelques termes insolites ou quelques tours peu corrects, mais, ce qui est plus grave, par un certain penchant (c'est, en dépit qu'en ait l'auteur, un héritage de ce XVIIIe siècle qu'il croyait tant haïr) à l'emphase et la déclamation : les lettres en sont exemptes et abondent davantage, en revanche, en anecdotes piquantes et même plaisantes, en récits et en portraits d'une grande netteté et tour à tour pleins de verve ou d'émotion. Différences légères et superficielles, qui n'empêchent pas qu'au fond l'esprit et la manière d'écrire ne soient les mêmes des deux parts. Se représenter en effet le comte de Maistre comme une sorte de prophète ou de théologien austère et sombre, ce serait se tromper du tout au tout. Il a connu, comme tous les hommes, des heures de tristesse, et peu d'âmes ont été plus anxieuses que la sienne de l'avenir de l'Europe et de la société chrétienne. Mais, sauf Bossuet, qui a eu le privilège de passer toute sa vie dans la société la plus ordonnée, la moins inquiète qui fut jamais, il n'est point d'homme peut-être qui ait mieux représenté que le comte de Maistre l'équilibre parfait de la bonne santé morale. Il a connu cette joie du cœur, robuste, inépuisable, qui résulte, non de l'inaction, mais de la sécurité de l'esprit. On a parlé de l'ingénuité de ses vertus et le mot ne convient pas moins à son talent. Enfin s'il est au nombre de nos plus grands écrivains c'est, comme toujours, qu'à travers cette œuvre consacrée à l'étude des problèmes qui passionnent le plus les hommes, l'âme d'un homme transparaît[1].

1. C'est ce dont on s'apercevra bien, pour peu que l'on essaie de rapprocher les écrits du comte de Maistre de ceux du vicomte de Bonald. Chez celui-ci rien de l'homme ne se trahit, que la nature de son esprit. Rarement partisans d'une même cause furent plus d'accord en apparence, plus dissemblables en réalité. — Sur Bonald, voir le chapitre des *Orateurs et écrivains politiques*.

II. — Mme de Staël.

Enfance et jeunesse de Mme de Staël. Premiers écrits. — Il est peu d'auteurs célèbres dont la vie ait été, dans le bonheur ou dans l'infortune, plus éclatante que celle de Mme de Staël. Dès son enfance, elle vécut de la vie mondaine. Quand elle naquit, le 22 août 1766, son père, le banquier Necker, était déjà fort riche. L'illustration et la puissance devaient, on le sait, suivre la richesse. En 1773, l'Académie française couronnait son *Éloge de Colbert*. En 1775, il publiait son célèbre *Essai sur la législation et le commerce des grains*. L'année suivante, ce protestant de Genève, regardé désormais comme le seul homme qui fût capable de remédier aux désordres des finances de la France, fut nommé directeur du Trésor, puis, en 1777, directeur général des finances.

Mme de Staël s'est peut-être aveuglée sur l'étendue du génie de son père. Ce qu'on ne peut nier du moins, c'est que ce très habile homme d'affaires était en même temps un esprit éclairé et un cœur généreux. Ses ouvrages montrent qu'il unissait la finesse de l'observateur au bon vouloir du philanthrope. Et il se peut, puisqu'on l'a dit, que ce ne soient point là les vertus essentielles de l'homme d'État; du moins Necker dut-il être regardé par les philosophes et les hommes de lettres de son temps, depuis Voltaire jusqu'à Buffon, comme tout autre chose qu'un de ces Mécènes prodigues, mais hautains et fermés, qui ont excité si souvent au XVIIIe siècle les railleries ou la colère des écrivains. Toutefois, assez désireux, semble-t-il, de goûter, les affaires finies, les charmes d'une vie tranquille et simple, il eût peut-être volontiers sacrifié la gloire d'avoir un « salon » avec une table renommée et de recevoir chez lui les plus beaux esprits du temps.

A cette gloire toute mondaine au contraire, Mme Necker tenait beaucoup.

Il y a sans doute bien de la différence entre une Mme Necker et une Mme de Maintenon, et certes il y aurait quelque ridicule à poursuivre entre elles un parallèle prolongé. Cependant, par un

point au moins, ces deux âmes d'institutrices se ressemblent : il y a dans leur vie, dans leur attitude, quelque chose de compassé, d'étudié, et comme une volonté arrêtée de ne pas nous laisser voir par où se soudent, comment se concilient certains traits de leur caractère, en apparence contradictoires, et qu'on ne rapproche pas sans malaise.

Fille d'un pasteur de Lausanne et tout ensemble austère et sentimentale, Suzanne Curchod avait eu son roman avant d'épouser Necker. Elle avait aimé le célèbre historien Gibbon, qui, après avoir témoigné à son égard d'un amour très respectueux, ne s'était point, en définitive, soucié d'épouser une fille pauvre. Mariée avec Necker, elle fut le modèle des épouses et des mères, passionnée pour la gloire de son mari et avide d'assurer à sa fille, en dirigeant elle-même ses progrès, les avantages de l'éducation la plus brillante. Mais sa tendresse eut toujours plus de ferveur que d'abandon : c'était un souci pour elle que de ne pas laisser trop voir à sa fille encore enfant toute l'étendue de son amour maternel. Puis, quand Germaine fut plus âgée, un nouveau sentiment vint encore gêner les inclinations naturelles de Mme Necker : elle ne pouvait méconnaître, qu'avec un cœur aussi sensible que le sien, un esprit aussi étendu, sa fille avait, dans les manières, plus d'aisance qu'elle-même, plus de vivacité et de gaieté; elle la sentait plus en communion avec Necker et il semble qu'elle en ait souffert silencieusement. Enfin, et c'est le dernier trait, son austérité genevoise n'empêcha pas qu'elle ne fût à la fois séduite par le charme délicat de l'esprit français, et très frappée du surcroît d'influence, de popularité, qu'elle assurerait à son mari en réunissant chez elle les écrivains dont les jugements servaient de guide à l'opinion publique. Ainsi le plaisir et la politique furent de moitié dans le dessein qu'elle conçut et qu'elle réalisa d'avoir un « salon », et le plus brillant de Paris.

L'entreprise demandait infiniment d'esprit de suite, une attention qui ne se relâchât pas ou qui fût prête à se reprendre, à peine s'était-elle abandonnée : Mme Necker portait avec elle des tablettes, sur lesquelles elle écrivait tous les matins la destination de chacune de ses heures. Elle les avait un jour égarées et Necker, qui les retrouva, s'amusa d'y lire ce *memento* :

« Relouer plus fort M. Thomas sur le chant de la France de son poème de *Pierre le Grand* ».

Au reste Mme Necker sentait bien elle-même ce qu'il y avait de contradictoire dans cette vie toute d'étude, qui devait avoir l'air d'une vie de plaisir, dans cette recherche minutieuse des attitudes aisées et naturelles. « J'emploie trop exactement mon loisir, disait-elle, pour pouvoir en jouir à mon aise. »

Mais cette vie factice, qui ne pouvait assurer le bonheur de Mme Necker, fut pour Germaine comme l'atmosphère naturelle au milieu de laquelle se développa son jeune génie. Dès qu'elle se connut, elle se vit au milieu du monde, entourée, adulée, comme une jeune reine, et la nature, pour elle, son Lausanne, ses montagnes du Valais, ce fut le salon de sa mère, avec ses grâces brillantes et superficielles. Une intelligence moins ferme que celle de Mme de Staël eût pu s'y gâter.

Si pourtant, comme il est vraisemblable, Mme Necker n'exposa sa fille aux périls de la vanité que parce qu'elle la vit assez forte pour y résister, il n'est pas difficile de comprendre quel profit un esprit si bien doué pouvait tirer d'une telle éducation. C'est sans doute en écoutant discuter tant de raisonneurs ingénieux et délicats qui fréquentaient chez ses parents, que la jeune fille prit elle-même cette habitude de pénétrer les choses et de les *considérer*, qui devait lui inspirer plus tard des livres au titre un peu pédantesque, mais abondants en remarques justes et profondes.

D'ailleurs, en même temps que l'esprit de sa fille, Mme Necker avait songé à former et à diriger son cœur. Le grand maître de la sensibilité à cette époque, c'était Jean-Jacques, et l'âme naturellement ardente de Germaine devait d'autant plus docilement se prêter à ses leçons que ses parents ne pouvaient se cacher de sympathiser avec ce compatriote, ce coreligionnaire illustre, qui savait unir la liberté de l'esprit philosophique avec le respect et l'amour de la divinité. Mais Mme Necker n'ignorait pas non plus qu'il est nécessaire de trouver en soi-même une règle plus ferme que les suggestions inconstantes du sentiment. D'autre part, l'habitude des affaires, le souci de ne pas voir compromettre par d'incertaines théories la stabilité de l'ordre social, le goût des plaisirs mondains et des jouissances délicates qui

sont le fruit de la civilisation tenaient les Necker en garde contre les excès du philosophe de Genève ; et, si Germaine ne sut pas toujours se défendre contre les impulsions de son cœur, elle fut toujours, et d'elle-même, rebelle à l'esprit jacobin et aux théories anti-sociales.

C'est peut-être de ses sentiments religieux qu'elle fut le plus particulièrement redevable à son père. Non que les grands problèmes de la religion l'aient également occupée pendant tout le cours de sa vie, mais ils ne l'ont jamais laissée indifférente.

Or, sans descendre jusqu'aux détails précis des doctrines que Necker exposa dans son traité de l'*Importance des opinions religieuses*, publié à la veille même de la révolution (1788), on peut dire que Germaine apprit de son père ce que c'est que la vraie tolérance en matière de religion, celle qui ne vient pas du mépris des opinions religieuses ; elle apprit surtout et se trouva toute disposée par elle-même à ne jamais séparer la foi de l'action, et à détester également, chez les catholiques ou chez les protestants, cette dévotion sèche et glacée qui naît de la docilité servile ou de l'abus du raisonnement.

Mais Germaine Necker ne puisa pas seulement une règle de vie dans les enseignements de la maison paternelle : elle y contempla tous les jours le spectacle le mieux fait pour contenter un esprit droit et un cœur sensible. Ses parents étaient très vertueux, et la vie les avait comblés de tous les bonheurs qu'elle peut donner; par-dessus tout, ils s'étaient mariés par l'effet d'un libre choix et les années, en s'écoulant, n'avaient fait que resserrer l'union inaltérable de leurs cœurs. La jeune fille s'éprit ainsi tout naturellement d'un idéal qui lui parut sans doute trop aisément réalisable, et qui conciliait le bonheur avec le devoir : il lui parut évident que l'amour dans le mariage était le but de la vie d'une femme ; si elle l'atteint, elle n'a plus rien à souhaiter ; si elle le manque, rien à espérer.

Tels sont les sentiments qui inspirèrent à Germaine Necker deux œuvres dramatiques qu'elle composa vers sa vingtième année, *Jane Grey*, tragédie en cinq actes et en vers, et *Sophie ou les sentiments secrets*, pièce en trois actes et en vers.

Il n'est pas besoin de dire que ni l'une ni l'autre ne sont des chefs-d'œuvre ; la langue embarrassée et peu nette en est plus

défecteuse encore que la composition; ce sont du moins, sur l'âme de l'auteur, d'intéressantes, de précieuses confidences.

C'est du même point de vue qu'il faut considérer un opuscule qui date de la même époque, les *Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau.* Le style en est emphatique et les jugements superficiels. Mais si, pour avoir lu ces pages, nous ne savons sur Rousseau que très peu de chose, nous connaissons mieux Mme de Staël, du moins au début de sa carrière, puisque nous savons pourquoi elle admire Rousseau : et ce qu'elle aime en lui, ce n'est ni le politique, ni même le peintre ou l'écrivain : c'est l'apôtre de la « morale du sentiment », c'est l'infortuné qui, sans trouver personne autour de lui pour le comprendre, souffrit toute sa vie du besoin d'aimer et de se sentir aimé.

Son mariage : le baron de Staël-Holstein. — Quand parurent les *Lettres sur J.-J. Rousseau* (car *Jane Grey* et *Sophie*, composées un peu plus tôt, ne furent publiées qu'en 1790), Germaine Necker était mariée depuis deux ans, et ce mariage il faut le dire, n'était pas pour satisfaire aux aspirations de la jeune fille. C'est le 14 janvier 1786 qu'elle épousa le baron de Staël-Holstein, ambassadeur du roi de Suède à Paris.

M. de Staël était protestant et jouissait dans le monde d'une grande situation, rencontre rare en France, et qui devait fixer le choix de Necker. Mais le nouvel époux avait dix-sept ans de plus que sa femme, et quoique ce fût un fort honnête homme, et de très grand air, quoiqu'il vécût à Paris déjà depuis plusieurs années, il n'était point de ces esprits brillants dont la conversation faisait les délices de Mlle Necker.

Le mariage permit du moins à Mme de Staël de se produire librement, d'avoir un salon à son tour, de jouir de l'éclat éblouissant de sa jeune renommée. Elle recueillit partout sur son passage les témoignages de l'admiration et de l'envie, sans se défendre peut-être assez elle-même contre la sympathie que lui inspirèrent deux de ses plus brillants adorateurs, l'abbé de Périgord (Talleyrand) et surtout le comte de Narbonne, qui devait être, en 1791, ministre de la guerre. D'ailleurs, avant même d'être mariée, Germaine Necker avait déjà cru trouver son idéal dans ce comte de Guibert, que Mlle de Lespinasse avait jadis aimé : officier et écrivain, philosophe et réforma-

teur applaudi dans les salons, membre de l'Académie française, maréchal de camp, le sort n'avait cessé de lui prodiguer ses faveurs, jusqu'au moment où il était venu échouer, lors des élections aux états généraux, contre l'opposition des trois ordres du bailliage de Bourges : ce fut un cruel déboire; sa santé déjà compromise s'en ressentit. Il mourut peu de temps après et Mme de Staël composa son *Éloge*. Or, M. de Staël ne ressemblait ni au comte de Guibert, ni au comte de Narbonne. Il souffrit sans doute de la disparate que les goûts et le génie de sa femme créaient entre eux deux, et son chagrin ne fut probablement pas étranger au penchant qui l'entraîna vers un certain mysticisme assez en honneur dans son pays, et auquel Mme de Staël ne se laissa pas gagner.

Quoi qu'il en soit, ce mariage mal assorti n'entraîna pas de fâcheux éclat. Contentons-nous ici d'en marquer rapidement les vicissitudes.

En février 1792, M. de Staël dut quitter Paris sur l'ordre de son souverain. Mme de Staël partit elle-même quelques semaines après le 10 août, pour se rendre à Coppet, propriété de M. et Mme Necker, sur le lac de Genève, puis, de là, en Angleterre.

Dès le mois de février 1793, M. de Staël était renvoyé à Paris par son gouvernement. Il n'en fut rappelé qu'en 1797. Il fit pendant ce temps quelques séjours à Coppet auprès de sa femme, qui, en mai 1795, put rentrer à Paris et y rouvrir à la société polie, qui commençait à se reformer, les salons de l'ambassade.

Le gouvernement du Directoire en ayant pris quelque ombrage, elle dut de nouveau se retirer à Coppet jusqu'au mois d'avril 1797. C'est à cette époque que M. de Staël fut rappelé définitivement de l'ambassade de Paris. Dès les débuts de son mariage il s'était fait accuser de prodigalité : Mme de Staël n'eut pas de peine à montrer que ce fâcheux penchant allait bientôt compromettre d'une manière irrémédiable la fortune de ses enfants (elle en avait trois, deux fils âgés alors de cinq et de sept ans, et une fille qui venait de naître); elle obtint enfin une séparation régulière en 1798. Quatre ans plus tard, M. de Staël, sentant peut-être sa fin prochaine, demanda de revoir ses enfants : Mme de Staël qui était alors à Paris décida de se rendre avec lui à Coppet; il mourut avant la fin du voyage, au mois de mai 1802.

A cette époque, Mme de Staël était dans toute la force de la passion violente qui la liait à Benjamin Constant depuis près de huit ans, passion vraiment douloureuse, et qui fit longtemps le malheur de ces deux âmes également incapables de supporter le joug ou l'abandon. Elle se dénoua cependant (après combien de crises!) de la manière la plus simple du monde: ils se marièrent, chacun de son côté, lui en 1808, à une Allemande, dont les charmes ne suffirent pas à le préserver d'une rechute momentanée; elle, en 1811, sans esprit de retour, à un officier d'origine genevoise, Albert de Rocca[1], qui avait vingt ans de moins qu'elle, mais dont elle se savait passionnément aimée, et qui la rendit parfaitement heureuse.

Opuscules politiques. Les « Réflexions sur la paix » et « sur la paix intérieure ». — Cependant, les soucis de l'amour n'avaient pas seuls occupé Mme de Staël. Par ses ouvrages, et par le charme de sa conversation, elle avait aspiré sans relâche à jouer un rôle non seulement dans l'histoire des lettres, mais encore dans la politique française. Elle y réussit en partie, et, après avoir quitté la France quand on put craindre tous les excès de la démocratie triomphante, à son tour elle inquiéta le Directoire et irrita Bonaparte; mais, ce ne fut pas impunément : sa vie, depuis la Terreur jusqu'à la chute, et surtout pendant la durée de l'empire, fut dans une perpétuelle agitation. Elle s'en plaignit amèrement, et plus peut-être qu'elle ne se trouvait à plaindre.

On peut suivre à travers les péripéties de son existence, l'histoire de la composition de ses ouvrages.

Sa première œuvre politique, ce sont ces *Réflexions sur le procès de la reine*, qu'elle fit paraître sans nom d'auteur au mois d'août 1793. Elle s'efforce non seulement d'y faire appel aux sentiments généreux du peuple français et particulièrement des femmes, en faveur de la reine, de rappeler, en la défendant contre la calomnie, sa bonté naturelle, l'honnêteté de ses mœurs, la force de son amour conjugal et de son amour maternel, son héroïsme dans le péril, mais encore de prouver ou que ses conseils n'ont pesé d'aucun poids sur la politique du roi, ou que

1. Il avait fait la guerre d'Espagne, et il a laissé sur cette guerre des *Mémoires*, qui ont été réédités de nos jours (1887, Paris et Genève, Revilliod).

son influence s'est exercée en faveur de la liberté. Enfin elle avertit les Français de ne pas soulever contre eux, en mettant à mort la fille de Marie-Thérèse, le patriotisme indigné des Autrichiens et des Hongrois.

La rhétorique et le sophisme tiennent trop de place dans ce petit écrit; mais il fait d'ailleurs honneur au cœur de Mme de Staël : elle n'avait aucun intérêt personnel à défendre la reine; comme elle le dit elle-même, de toutes les femmes qui avaient été appelées à approcher Marie-Antoinette, elle était assurément une de celles qui avaient eu avec elle le moins de relations.

La chute de la Terreur rendait Mme de Staël à ce qu'elle regardait comme sa véritable destinée : elle put consacrer son talent à soutenir les principes du parti modéré dont elle se reprenait à souhaiter l'établissement, après avoir douté un moment qu'il pût jamais se constituer. Les deux opuscules qu'elle publia en 1794 et en 1795, *Réflexions sur la paix adressées à M. Pitt et aux Français* et *Réflexions sur la paix intérieure*, sont extrêmement remarquables, et non pas seulement par la force philosophique ou la justesse prophétique de certaines des pensées qui y sont exprimées; mais à un moment où il semble que la situation soit, pour ainsi dire, entière, et que, le roi étant mort et la Terreur vaincue, la France soit libre de choisir entre les différentes constitutions possibles, Mme de Staël peut sans réticence exposer le système qu'elle préfère. Aussi n'a-t-elle nulle part exprimé ses sentiments politiques avec plus de sincérité.

Elle démontre d'abord l'intérêt que la France et l'Europe ont à conclure enfin la paix, et la France plus peut-être encore que l'Europe : car il ne suffit pas de vaincre, il faut organiser; qu'importent les territoires conquis, si la France ne reconquiert pas elle-même son rang dans le monde en fondant enfin un gouvernement qui réconcilie tous les Français dans la paix et dans la justice?

Tel est l'objet du premier opuscule, qui fait, pour ainsi dire, attendre le second. Dans celui-ci Mme de Staël se prononce nettement pour un gouvernement qui s'appuiera sur une majorité composée des royalistes amis de la liberté, et des républicains amis de l'ordre; ces deux partis, en effet, ont même esprit et mêmes intérêts et ne sont séparés que par des préjugés et des

malentendus. Ce gouvernement d'ailleurs sera fondé sur les règles ordinaires de tout gouvernement constitutionnel, et le droit électoral y sera réservé aux propriétaires. Sur ce dernier point, Mme de Staël insiste plus que sur tous les autres, et plus qu'elle ne le fera jamais dans la suite.

C'est donc une république aristocratique, libérale et pacifique, qui, suivant elle, allait enfin s'établir en France. On sait comment son espoir devait être déçu. C'est peut-être qu'elle eut toujours les yeux uniquement tournés vers l'Angleterre et vers l'Amérique, et que la force de certaines tendances qui sont au fond de l'âme des Français lui échappe. Ainsi que le remarque un bon juge, elle n'a jamais été frappée ni du caractère social, ni du caractère national de la Révolution. « L'esprit de prosélytisme, l'esprit de propagande humanitaire, l'esprit d'extension et de conquêtes, tout gaulois et tout romain, lui apparaissent comme des déviations du pur esprit de 1789... Le point de départ de la guerre de 1792 demeure très confus à ses yeux. Tout ce qui s'ensuit, la grande épopée française, reste fermé à son imagination comme à son cœur. Elle n'aime pas la guerre; elle craint le prestige et les usurpations du sabre; elle pense sur la gloire militaire en Genevoise cosmopolite et en Européenne philosophe [1]. »

Opuscules moraux et littéraires. — Quoi qu'il en soit, les *Réflexions sur la paix intérieure*, véritable manifeste de la société qui se réunissait chez Mme de Staël, achevèrent de lui aliéner l'opinion publique toujours soupçonneuse et la bienveillance du gouvernement de l'an III. Elle partit, nous l'avons dit, pour Coppet à la fin de l'année 1795 et y resta jusqu'en avril 1797; avant son départ, elle avait publié trois nouvelles, œuvres de sa première jeunesse : *Mirza*, *Adélaïde et Théodore*, *Histoire de Pauline*, contes tragiques, qui se terminent tous, ainsi que plus tard se termineront *Delphine* et *Corinne*, par la mort de l'héroïne.

Ces trois nouvelles étaient précédées d'une *Épître au malheur* (ou *Adèle et Édouard*) en vers très prosaïques, sur les victimes de la Révolution, et d'une espèce de préface, *Essai sur les*

1. Albert Sorel, *Mme de Staël*, chap. II.

fictions, dans laquelle Mme de Staël, qui met le roman sentimental au-dessus de tous les autres genres de fiction, met la *Nouvelle Héloïse* au-dessus de tous les autres romans; elle ne laisse pas d'ailleurs d'admirer et *la Princesse de Clèves* et *Paul et Virginie* et les romans anglais, et, avec le *Werther* de Gœthe, plusieurs productions de la littérature allemande « dont la supériorité, dit-elle, s'accroît chaque jour ».

A cette publication, succède, en 1796, un ouvrage beaucoup plus important, quoique la conception même en soit aussi vaine que le titre en est présomptueux : *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations.*

Comme ce titre l'indique, l'ouvrage devait avoir deux parties; mais la seconde ne fut jamais écrite. Il serait difficile de s'en étonner; la première partie ne devait guère être, comme elle est en effet, qu'une série de tableaux et des passions elles-mêmes et des occupations qui sont comme une ressource contre leur empire; mais qu'eût pu contenir la seconde, si ce n'est quelques réflexions sur les moyens de concilier la liberté individuelle avec l'institution sociale, et la peinture des passions qui trouvent particulièrement leur aliment dans les agitations de la vie publique? Or, au premier objet suffit la longue introduction que Mme de Staël a mise en tête de son ouvrage; et le second est rempli par certains chapitres de la première partie *sur l'amour de la gloire*, *sur l'ambition*, *sur l'envie et la vengeance*, *sur l'esprit de parti*.

Mais ces chapitres eux-mêmes nous font voir du moins que Mme de Staël s'est en vain éloignée de Paris; en vain elle semble ne méditer dans la retraite que sur les belles-lettres et sur la morale; la politique n'a pas cessé de l'occuper et de l'inspirer. Au reste nous n'apprendrons guère, du nouveau livre, rien que nous ne connaissions déjà sur la possibilité de constituer en France une république conservatrice et constitutionnelle, qui sache se servir de l'ambition des meilleurs et réprimer les tentatives des brouillons et des factieux.

Et c'est pourquoi les parties politiques du traité *De l'influence des passions* le cèdent, il faut l'avouer, en intérêt au chapitre *De l'amour*, l'un des plus longs de tout l'ouvrage; encore l'auteur le fait-il précéder d'une note très étendue « qu'il faut

lire avant le chapitre ». Pour bien comprendre cette partie du livre, on doit songer que Mme de Staël était alors dans tout le feu de sa passion pour Benjamin Constant; non qu'on puisse dire qu'elle ait pensé à sa propre situation et qu'il faille chercher dans ce chapitre une confidence continue et précise; mais elle y exprime du moins des sentiments qui l'ont toujours agitée, et qui sans doute alors la possèdent et s'imposent à ses méditations plus impérieusement que jamais. L'amour, dit-elle, peut engendrer le bonheur, et le bonheur le plus grand qui soit au monde; l'amour dans le mariage réalise la félicité parfaite (c'était déjà, on s'en souvient, la pensée qui avait inspiré à Germaine Necker ses premiers essais dramatiques). Mais, en dehors de cet accord si souhaitable et si rare de l'amour avec le devoir, l'amour, l'amour vrai, celui qui ne se confond ni avec le caprice, ni avec le désir de s'attirer des hommages, est la plus tragique des passions, la plus fertile en malheurs. C'est ce que prouvaient déjà les trois nouvelles que Mme de Staël publia avec l'*Essai sur les fictions*; c'est ce que devait montrer avec plus de force encore, à son gré, un récit qu'elle avait d'abord composé pour tenir, dans son traité des *passions*, la place du chapitre même *de l'amour*, *Zulma* : trahie par celui qu'elle aime, l'héroïne de cette histoire le tue et se tue après lui.

Mme de Staël sous le Consulat et l'Empire. — Mais la composition et la publication de ces opuscules ne pouvait suffire à contenter l'ambition de Mme de Staël. Elle dut accueillir avec joie la nouvelle de la chute du Directoire, dont la politique inquiète et tracassière la condamnait au silence.

Le gouvernement consulaire, issu du coup d'État du 18 brumaire, n'avait d'ailleurs rien en lui-même qui pût lui déplaire, non plus qu'à ses amis. Mais elle ne put s'abuser longtemps. Qu'elle eût à un certain moment conçu ou non la pensée d'exercer sur le Premier Consul les séductions de son esprit, il était impossible que le gouvernement personnel, même déguisé sous des formes constitutionnelles, même paré de l'éclat des victoires, conquît jamais ses sympathies.

Bonaparte, d'autre part, ne pouvait pas ne pas détester, dans Mme de Staël, le type le plus accompli de cet esprit raisonneur qui lui paraissait si opposé au véritable génie des affaires. On

peut donc blâmer les violences excessives et ridicules auxquelles il se laissa emporter; mais on s'explique sa conduite à l'égard de Mme de Staël, et, pour peu qu'on songe à ce que fut l'homme, à sa méthode et à ses desseins, on ne peut entièrement le condamner. Bien plus dignes de blâme sans doute furent ces royalistes ralliés au nouveau régime, qui se vengèrent du génie et de la gloire de Mme de Staël en lançant contre elle les insinuations les plus fâcheuses.

Nous reparlerons plus loin du beau livre sur la *Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Ce qu'il importe seulement de rappeler ici, c'est la partialité intéressée des reproches dirigés contre l'ouvrage par Fontanes dans le *Mercure*, par Chateaubriand dans sa célèbre *lettre à Fontanes*. Ils appuyèrent sur le caractère philosophique de cet ouvrage, qui devait faire époque dans l'histoire de la critique littéraire, et, s'attachant moins au détail des vues nouvelles qui en font le prix, qu'à la thèse sur laquelle il est fondé, la croyance au progrès indéfini de l'esprit humain, ils dénoncèrent dans l'auteur un partisan des doctrines du XVIIIe siècle, un adversaire du gouvernement qui venait de s'établir et du christianisme, qu'il s'apprêtait à restaurer.

Dès lors commença pour Mme de Staël cette ère de persécutions qui ne devait se fermer pour elle qu'à la chute de l'empire. La publication de son roman de *Delphine* en 1802 fut le prétexte de nouvelles attaques de la part de ses ennemis.

Peu de temps auparavant, le vieux Necker avait lui-même fait paraître ses *Dernières vues de politique et de finance*, livre tout à fait hostile au Premier Consul, et Bonaparte pouvait soupçonner sa fille de l'avoir inspiré. Enfin Mme de Staël et ses amis affectaient de se grouper autour du général Bernadotte, de le regarder comme leur soutien et leur espoir. C'en était trop. Au mois d'octobre 1803 (elle était revenue depuis peu de Coppet), elle reçut l'ordre de s'éloigner à quarante lieues de Paris; elle fit demander seulement au Premier Consul et obtint la permission de partir pour l'Allemagne et se mit en route au mois de décembre.

Elle visita Weimar, où Goethe et Schiller étaient dans tout leur éclat, puis Berlin. De là, mandée en toute hâte, elle

retourne à Coppet et y arrive trop tard pour revoir son père : Necker était mort le 10 avril 1804.

Ce fut pour M[me] de Staël un coup terrible; elle l'a répété bien des fois et n'a rien exagéré. Elle avait toujours témoigné à l'égard de son père d'une tendresse et d'une admiration passionnée. Mais le souvenir de Necker prit sur sa pensée plus d'empire que les leçons mêmes et les conseils de ce père si respecté n'en avaient exercé pendant sa vie : ce souvenir anime en quelque sorte tous les livres que M[me] de Staël publia depuis lors.

Ce qu'elle revit surtout dans sa mémoire, d'ailleurs, au lendemain de cette perte cruelle, ce fut moins le ministre et le financier, on le comprend, que l'homme et le chrétien. Par son *Cours de morale religieuse*, fruit des dernières années de sa vie, Necker présidait encore à l'éducation de ses petits-enfants : ce sont là les propres termes de M[me] de Staël; mais elle-même, à de telles méditations, puisa des sentiments religieux plus fervents et plus précis que ceux qui l'avaient animée jusque-là.

Aussi peut-on dire que son opuscule *Du caractère de M. Necker et de sa vie privée*, dont elle fit précéder, cette année-là même, le recueil des œuvres inédites de son père, n'est pas seulement le plus touchant de ses écrits : il en faut considérer la publication comme une date dans l'histoire de sa vie et de son génie.

La fin de l'année 1804 et les premiers mois de 1805 furent occupés par un voyage en Italie, dont son amour-propre eut lieu de se tenir pour satisfait, et qui lui inspira son roman de *Corinne*. Au moment où il allait paraître, elle essaya de rentrer dans Paris : Napoléon lui fit donner l'ordre de repartir pour Coppet. Son séjour, coupé seulement par un voyage de quelques mois en Allemagne (fin de 1807 — juillet 1808), s'y prolongea jusqu'en 1810. C'est là qu'elle écrivit son livre de *l'Allemagne*. Quand il fut achevé, M[me] de Staël alla s'établir, pour en surveiller l'impression, à Chaumont-sur-Loire, près de Blois, à cinquante lieues de Paris environ. Elle annonçait d'ailleurs l'intention d'aller faire un voyage en Amérique. Au fond, elle espérait que le renouveau de gloire que son livre allait lui apporter fléchirait ou forcerait les mauvaises dispositions du maître. La pensée de la France n'est jamais absente du livre *De*

l'Allemagne : ce qui en fait le fond c'est une comparaison explicite ou latente entre le génie des deux pays. C'était donc encore, à son gré, servir la France que de lui présenter un tel tableau et de louer son génie en lui en marquant les lacunes.

La censure impériale en jugea tout autrement. L'admiration de l'auteur pour le génie allemand, son obstination à rappeler, à exalter l'individualité nationale d'un peuple que Napoléon prétendait fondre dans son immense empire, son silence sur les conquêtes des Français et sur l'organisation nouvelle imposée aux États de l'Allemagne, c'étaient autant de motifs pour que le nouveau livre de Mme de Staël, loin d'assoupir les défiances et les susceptibilités du gouvernement français, les réveillât au contraire, et plus fortement que jamais. A la fin du mois de septembre 1810, Mme de Staël quittait Chaumont après avoir corrigé la dernière épreuve de *l'Allemagne*, et allait s'établir chez le plus cher et le plus respectable de ses amis, Mathieu de Montmorency, qui lui offrait l'hospitalité sur une de ses terres située dans le pays même où elle se trouvait; quelques jours après, elle recevait l'avis que le ministre de la police avait fait saisir, pour les mettre en pièces, les dix mille exemplaires qu'on avait tirés de son livre, et qu'il lui était enjoint de quitter la France sous trois jours.

« Cette nouvelle douleur (écrit-elle elle-même) me prit l'âme avec une grande force. Je m'étais flattée d'un succès honorable par la publication de mon livre : si les censeurs m'eussent refusé l'autorisation de l'imprimer cela m'aurait paru simple; mais après avoir subi toutes leurs observations, après avoir fait tous les changements qu'ils exigeaient de moi, apprendre que mon livre était mis au pilon et qu'il fallait me séparer des amis qui soutenaient mon courage, cela me fit verser des larmes. J'essayai cependant encore cette fois de me surmonter, pour réfléchir à ce qu'il fallait faire dans une situation où le parti que j'allais prendre pouvait tant influer sur le sort de ma famille... Je vis dans les papiers que les vaisseaux américains étaient arrivés dans les ports de la Manche, et je me décidai à faire usage de mon passeport pour l'Amérique, espérant qu'il me serait possible de relâcher en Angleterre. Il me fallait quelques jours, dans tous les cas, pour me préparer à ce voyage, et je fus obligée de m'adresser au ministre de la police pour demander ce peu de jours [1]. »

La réponse que Mme de Staël reçut du ministre, et qu'elle a elle-même reproduite deux fois [2] dans ses ouvrages, était

1. *Dix années d'exil*, seconde partie, chap. I.
2. *Dix années d'exil*, *loc. cit.*, et *De l'Allemagne*, préface.

d'une rudesse extrême : on lui laissait d'ailleurs huit jours de répit, mais on lui faisait entendre qu'il lui était interdit de se rendre en Angleterre. Il fallait choisir entre l'Amérique et Coppet : c'est pour Coppet qu'elle se décida.

Le séjour à Coppet menaçait d'être bien triste : l'arrivée d'Albert de Rocca, qu'elle devait épouser quelques mois plus tard, changea les dispositions de Mme de Staël.

De cette époque datent trois petites comédies, médiocres, mais joyeuses, qu'elle composa pour son théâtre de Coppet, le *Capitaine Kernadec* (1810), la *Signora Fantastici*[1] et le *Mannequin* (1811); c'est pour le même théâtre qu'elle écrivit, en 1811, son drame en prose de *Sapho*, qui ne fut pas représenté. Dès 1806 elle avait composé pour ses enfants une « scène lyrique » en prose, *Agar dans le désert*, et y avait joint en 1808 deux autres essais destinés au même public, *Geneviève de Brabant* et la *Sunamite*, drames en trois actes et en prose. En même temps, elle commençait (sous le titre de *Dix années d'exil*) le récit des persécutions qu'elle avait souffertes et, remontant pour écrire cette histoire jusqu'aux débuts du consulat, elle la menait, en dix-huit chapitres, jusqu'à la première année de l'empire (1800-1804).

Dernières années (1812-1817). — Cependant, bien loin que l'exil de Mme de Staël eût assouvi la colère de l'empereur, il semblait qu'il ne pût être satisfait qu'en la sachant malheureuse et délaissée. Il frappa d'exil tour à tour et Mathieu de Montmorency et Mme Récamier, qui étaient venus voir leur amie à Coppet. Alors Mme de Staël résolut de s'enfuir. Elle dut attendre quelque temps, se trouvant enceinte. Après l'accouchement, elle partit, le 22 mai 1812, en cachant son projet même à la plupart de ses gens.

Elle traversa l'Autriche, séjourna quelque temps à Vienne, s'y sentit surveillée, et, à travers la Pologne, gagna la Russie Elle y demeura depuis le milieu de juillet jusqu'à la fin de septembre, visitant Kiew, Moscou, Saint-Péterbourg, heureuse de l'accueil que lui fit dans cette ville la famille impériale et,

1. Lady Blenerrhasset (voir la Bibliographie) croit devoir fixer à 1809 la date de cette pièce.

il faut le dire avec regret, unissant contre l'armée de Napoléon ses vœux à ceux de Koutousof et de toute la Russie.

Elle porta les mêmes sentiments à Stockholm, où elle alla s'établir, du mois d'octobre 1812 au mois de juin 1813, et où elle fut reçue avec d'autant plus d'empressement que ses enfants étaient Suédois, et qu'elle retrouvait là le général Bernadotte, maintenant prince héritier du royaume de Suède et désormais adversaire déclaré de Napoléon. C'est à Stockholm qu'elle se remit à la composition de son journal d'exil. Mais elle se borna à fixer le souvenir des événements les plus récents de sa vie : au lieu de reprendre son récit au point où elle l'avait interrompu, c'est-à-dire à l'année 1804, elle ne remonte qu'à l'époque de la suppression du livre *De l'Allemagne* (septembre 1810), pour s'arrêter de nouveau brusquement au moment où elle quitte la Russie (fin septembre 1812). Elle est morte sans avoir pu mettre la dernière main à son ouvrage, sans même l'avoir complété.

Enfin, en juin 1813, elle passa en Angleterre; c'est là qu'elle publia son livre *De l'Allemagne*, là qu'elle apprit l'invasion de la France et l'abdication de Napoléon. Elle put donc enfin quitter la terre d'exil : mais ce n'est ni sans tristesse ni sans appréhension qu'elle revit la France et Paris. Elle eût souhaité, dit-elle, quand les alliés franchirent le Rhin, de voir Napoléon victorieux et tué. Les événements trompèrent son désir, et la confiance que lui inspirait la sagesse d'Alexandre ne parvenait à triompher ni de ses déceptions, ni de sa douleur. L'attitude des émigrés fut pour elle un nouveau sujet d'irritation. Aussi le retour de Bonaparte ne la surprit-il pas; mais elle trembla qu'il n'entraînât les pires catastrophes. Enfin sa chute définitive rend la France à sa destinée véritable; car quoi qu'en disent les gens intéressés à faire croire le contraire, la France, suivant Mme de Staël, est faite pour être libre, et c'est à lui enseigner, par l'exemple de l'Angleterre, les conditions et les mœurs de la liberté qu'elle consacrera les derniers chapitres des *Considérations sur la Révolution française*.

La composition de ce livre était achevée dès les premiers jours de 1816. Mme de Staël était alors en Italie, où fut célébré le mariage de sa fille Albertine avec le duc de Broglie.

Au mois de juin, elle était de retour à Coppet et rentra à Paris à l'automne. Alors elle se partagea de nouveau entre le monde et son livre, dont elle put revoir plus des deux tiers. Mais ses forces s'affaiblissaient; elle le sentait; au mois de février elle fut frappée de paralysie, et, après quelques mois de souffrances, qu'elle supporta avec une sorte de résignation douloureuse, elle s'éteignit doucement le 13 juillet 1817.

Les grandes œuvres : « Delphine ». — Pour juger pleinement du génie de Mme de Staël, il eût fallu l'entendre causer, jouir comme les contemporains de cette conversation pleine de noblesse et d'enjouement, d'éclat et de netteté, dans laquelle cependant peut-être sentait-on un peu trop le désir arrêté de briller et d'éblouir. Puisque nous ne pouvons plus la connaître que par ses livres [1], il faut nous arrêter du moins, après nous être contentés jusqu'ici de mentionner ses écrits, aux cinq grands ouvrages sur lesquels sa gloire est fondée : deux romans, *Delphine* et *Corinne*, le livre *De la Littérature* et celui *De l'Allemagne*, enfin les *Considérations*.

Delphine parut en 1802, la même année que le *Génie du christianisme*, un an après *Atala*. Le rapprochement du nom de Mme de Staël et de celui de Chateaubriand n'a rien ici de forcé : Mme de Staël nous le suggère elle-même dans la préface de *Delphine*, sorte de réponse éloquente à la dissertation malveil-

1. Les lettres de Mme de Staël n'ont pas été insérées dans l'édition complète que le baron de Staël a donné des œuvres de sa mère. — Mme Necker de Saussure fait un grand éloge des lettres très nombreuses qu'elle avait écrites à Necker. « Ces lettres, ajoute-t-elle, ont malheureusement été brûlées. » Mais, cette partie de sa correspondance étant exceptée, elle avoue que Mme de Staël n'avait pas « comme Mme de Sévigné, pour le style épistolaire, un talent particulier », et que « ses lettres, pour le feu et la verve, n'égalaient pas sa conversation ». Elle loue cependant encore les lettres écrites dans l'intimité » et celles que Mme de Staël écrivait « au moment de l'inquiétude, de l'indignation ou de la douleur ». Mais celles qui ont été « tracées dans un mouvement d'enthousiasme passager ou sans mouvement véritable » paraissent, d'après ce qu'on nous en dit, avoir été fort déclamatoires. — Plus que la perte de toutes ces lettres, il faut regretter sans doute celle de la correspondance de Mme de Staël et de Benjamin Constant, si tant est qu'elle ait été détruite; ce qu'on sait, c'est qu'après la mort de Benjamin Constant les lettres que Mme de Staël lui avait écrites furent restituées à la duchesse de Broglie, sa fille. — On trouvera dans l'ouvrage de lady Blennerhasset (voir à la *Bibliographie*) des citations d'un très grand nombre de lettres de Mme de Staël, les unes empruntées à diverses publications dans lesquelles elles se trouvent éparses, les autres inédites et tirées de deux collections, l'une appartenant à la bibliothèque de l'Université d'Upsal, l'autre à M. le Dr Th. Reinhart de Winterthur. — M. Dejob (voir à la *Bibliographie*) signale également l'existence en Italie de quelques lettres isolées de Mme de Staël et d'une correspondance inédite avec M. Ruschi, maire de Pise sous Napoléon Ier.

lante que Chateaubriand avait adressée, sous forme de lettre, à Fontanes au sujet du livre *De la Littérature*. Mais en s'opposant à son brillant rival, Mme de Staël fournit elle-même ses premiers traits à la critique : *Atala*, ce récit passionné, très court et très coloré, donne l'idée d'un art tout à fait nouveau, en dépit du souvenir de *Paul et Virginie*, dont il diffère presque de toute manière; *Delphine* est un roman par lettres, et très long; et, par la forme déjà, autant que par l'esprit philosophique qui l'anime, *Delphine* se rattache à la tradition de *la Nouvelle Héloïse*.

Elle s'en éloigne aussi, et précisément autant et de la même façon que Mme de Staël elle-même se distingue de Rousseau. Les héros du livre appartiennent tous aux rangs les plus élevés de la société : c'est donc aux gens du monde les plus cultivés, les plus raffinés que s'adresse surtout le récit de leurs aventures. Or, tandis que Mme de Staël en est restée à la conception d'une aristocratie libérale telle que celle qui peuplait et qui animait de ses discussions les salons de la fin du XVIIIe siècle, la haute société, qui se reforme sous le consulat et que les excès de la Révolution ont éclairée sur ses propres intérêts, a bien plus de tendances à penser maintenant avec Chateaubriand qu'avec Mme de Staël; encore ne parlons-nous pas de l'influence que l'aversion déclarée de Bonaparte à l'égard de l'idéologie et de tout ce qui en empruntait quelque chose devait exercer sur les modes littéraires et sur le goût du public. Le style même de *Delphine*, qui nous paraît souvent vieillot aujourd'hui, n'était déjà plus, quoi qu'on en ait dit, satisfaisant au gré des lecteurs de 1802 : dès cette époque on pouvait être choqué de ce que l'expression des sentiments chez Mme de Staël, qui pense si profondément, a toujours gardé d'un peu gauche et d'impropre. Enfin les personnages de *Delphine* s'analysent trop eux-mêmes et trop naïvement, quoique avec délicatesse et sagacité; ils dissertent trop volontiers et trop longuement, et, par là encore, ils sentent un peu leur vieux temps.

Il n'en est pas moins vrai qu'à les prendre en eux-mêmes, ces personnages forment une galerie très intéressante[1]. Ils sont

1. Il est vraisemblable que plusieurs personnages sont des portraits : citons particulièrement Talleyrand, dont Mme de Staël peint le caractère sous le masque de Mme de Vernon, et Benjamin Constant qui paraît être représenté à son avantage sous les nobles traits de Henri de Lebensei.

assez nombreux : on en peut compter vingt et un, qui représentent chacun un sentiment ou une théorie : la dévotion froide et méticuleuse, fruit d'une éducation trop étroite, et l'austérité excessive et fervente, qui naît du repentir ; — le scepticisme aimable et sans scrupule du mondain égoïste et respectueux de toutes les convenances, et l'orgueil cruel du patricien intolérant ; — l'assurance de l'honnête homme qui ne reconnaît d'autre juge de ses actions que sa propre conscience, et les incertitudes de l'âme faible toujours inquiète de l'opinion du monde.

On s'est plaint que ces caractères ne fussent d'ailleurs vrais que d'une vérité toute générale, et qu'on ne sentît rien, chez ces personnages, de l'époque à laquelle ils appartenaient. Mme de Staël elle-même semble prêter la main à ce reproche, en parlant de la situation « tout idéale » au milieu de laquelle s'agitent les personnages de *Delphine*. Mais il ne faut pas trop l'en croire elle-même. L'action du roman se déroule du milieu d'avril 1790 à la fin de septembre 1792 ; et certes les événements de l'histoire n'en forment pas l'arrière-fond vivant, épique, comme il arrive par exemple dans le poème d'*Hermann et Dorothée* : mais, autant qu'il est possible dans un roman où l'invention des faits tient peu de place et dont l'auteur s'efforce surtout de peindre des sentiments, la pensée de la Révolution est partout présente, et, dans tout le cours du roman, on peut dire que la lutte ne s'établit pas plus entre des passions qu'entre des théories opposées, pas plus entre les bons et les perfides ou les égarés, qu'entre les préjugés de l'ancienne société et les revendications de la nouvelle, telle du moins que Mme de Staël la conçoit.

Aussi peut-on dire que la moralité de Delphine dépasse le but que Mme de Staël semblait d'abord s'être seulement fixé. L'épigraphe du roman est empruntée aux *Mélanges* de Mme Necker : « Un homme doit savoir braver l'opinion, une femme s'y soumettre. » Et c'est parce que les rôles naturels de l'homme et de la femme se trouvent renversés chez Delphine d'Albémar et chez son amant, le séduisant et médiocre Léonce de Mondoville, que leur passion a fait leur malheur. Mais la vraie morale du roman est plus profonde, puisqu'à l'exemple de la *Nouvelle Héloïse*, mais avec plus de précision et partant de justesse, elle pose une fois de plus la redoutable antinomie des lois

nécessaires de la société et des droits de l'individu. Et c'est ce que Mme de Staël a marqué, sinon dans la préface de son livre, du moins dans ses *Quelques réflexions sur le but moral de Delphine*.

Ce livre (y écrit-elle) dit aux femmes : « Ne vous fiez pas à vos qualités, à vos agréments; si vous ne respectez pas l'opinion, elle vous écrasera ». Il dit à la société : « Ménagez davantage la supériorité de l'esprit et de l'âme; vous ne savez pas le mal que vous faites et l'injustice que vous commettez, quand vous vous laissez aller à votre haine contre la supériorité, parce qu'elle ne se soumet pas à toutes vos lois : vos punitions sont bien disproportionnées avec la faute; vous brisez des cœurs, vous renversez des destinées qui auraient fait l'ornement du monde [1]. »

A de telles revendications, on sent ce que Mme de Staël a mis d'elle-même dans ce roman de *Delphine*; et, pour quiconque a suivi le développement de son génie, les pensées qui lui ont été les plus chères dès sa jeunesse se retrouvent toutes exprimées dans ce livre : la vie des femmes, pense-t-elle, ne peut être remplie que par l'amour; quand l'amour est brisé, c'en est fini de la vie. Aussi ne peut-on concevoir pour elles de plus grand bonheur que celui d'une union parfaite. Une telle félicité produit une sorte d'exaltation constante, qui ne souffre l'idée d'aucune limitation, qui donne à l'âme l'irrésistible sentiment de l'existence d'un Dieu et de sa propre immortalité.

Cette religion, si c'en est une, est, il faut l'avouer, un peu fragile, en même temps qu'assez vague. Ce fut celle de Mme de Staël jusqu'à l'époque de la mort de son père : ses affirmations sont alors assez chancelantes; son aversion pour le catholicisme et ses dogmes paraît très décidée.

Au contraire, entre la publication de *Delphine* (1802) et celle de *Corinne* (1807) se place cette période de méditation religieuse qui a suivi la mort de Necker et dont nous avons parlé; et l'on jugera bien du changement qui s'opéra alors dans l'esprit de Mme de Staël si l'on compare son second roman au premier.

« **Corinne**. » — *Corinne* diffère de *Delphine* d'abord par la composition, qui est ici plus originale, sinon plus heureuse.

1. Voir encore la lettre de Léonce à Delphine (IIIe partie, lettre I) : « O Delphine! les lois de la société ont été faites pour l'universalité des hommes. Mais, quand un amour sans exemple dévore le cœur, quand une perfidie presque aussi rare a séparé deux êtres qui s'étaient choisis, qui s'étaient aimés, qui s'étaient promis l'un à l'autre, penses-tu qu'aucune de ces lois, calculées pour les circonstances ordinaires de la vie, doive subjuguer de tels sentiments? »

Mme de Staël imagine, en effet, de mêler au récit des aventures de Corinne et d'Oswald et à la peinture de leur amour la description étendue de l'Italie, de ses villes, de ses monuments, de ses mœurs. L'exemple qu'elle a voulu donner n'a point été suivi, et il n'est pas malaisé de comprendre pourquoi : ces longues descriptions qui s'entremêlent au récit, sans s'y rattacher par un lien assez sensible, risquent trop de faire languir l'intérêt. Ajoutez que, dans *Corinne* comme dans *Delphine*, Mme de Staël, à examiner l'œuvre d'un certain point de vue, semble être en retard sur son temps. A parcourir en effet ces chapitres, dont quelques-uns (ceux des livres VI et VII par exemple, sur les mœurs et le caractère, et sur la littérature des Italiens) abondent en remarques fines, neuves, profondes, mais qui sont tous dénués de couleur et même de dextérité dans l'expression, on ne peut pas ne pas songer à quelque disciple de ces philosophes du XVIIIe siècle, qui voyageaient surtout pour s'instruire, plutôt qu'à une contemporaine de Chateaubriand. Ajoutez que le ton de ces chapitres est d'une noblesse un peu tendue, comme l'admiration qui y est exprimée a quelque chose d'officiel et de convenu. D'une femme, on attendrait sur les beaux-arts des jugements plus spontanés, des sentiments plus fuyants peut-être et moins sûrs, mais plus imprévus, avec un style plus piquant, plus personnel; on attendrait d'un poète, non pas moins de pensées, mais plus d'images.

Mais le véritable intérêt de *Corinne* ne vient ni de la composition, ni du style, ni même de la fable; il faut le chercher dans le sentiment même qui a inspiré le livre. On sait le sujet du roman : Corinne est une femme de génie, qui aime lord Nelvil, et qui en est aimée : ce personnage, généreux, mélancolique et passionné, s'est laissé gagner à l'éclat des mérites de Corinne, à la beauté de laquelle les merveilles de l'Italie forment d'ailleurs un cadre enchanteur. Mais, dès qu'il est retourné en Angleterre, il est ressaisi par des sentiments qui lui sont plus naturels : le respect des convenances sociales et des préjugés traditionnels, la soumission aux nécessités de la vie pratique; il épouse une jeune fille de son pays, qui se trouve être la demi-sœur de Corinne; car Corinne est née en Angleterre. Mais l'Italie est sa patrie d'adoption, la vraie patrie de son esprit et de son cœur, et

c'est dans ce pays tant aimé, qu'après un malheureux voyage en Écosse, elle revient mourir en pleine possession de son génie, entourée de l'affection de lord Nelvil et de sa femme. Corinne meurt donc comme Delphine, victime d'un amour traversé par les lois implacables de la société, et, l'une et l'autre, on les sent supérieures à cette société qui les écrase. Mais, c'est seulement la bonté, la générosité de ses sentiments qui font la grandeur de Delphine; à ces vertus, Corinne joint les dons éclatants du génie. Corinne est donc bien, ainsi que le disait Mme Necker de Saussure, l'idéal de Mme de Staël, comme Delphine la représente elle-même, telle qu'elle s'est connue dans la première partie de sa vie.

Mais pour bien comprendre ce personnage, ce qu'il importe surtout de ne pas oublier, ce sont les deux patries de Corinne. L'Italie et l'Angleterre ne jouent pas un moindre rôle dans le livre que l'héroïne elle-même et lord Nelvil. L'Italie, c'est le pays de tous les élans, comme l'Angleterre est celui de toutes les contraintes; — l'Italie, c'est le pays où les mœurs ont le plus de douceur, où la société fait peser le moins lourdement ses chaînes, où le génie donne, pour ainsi dire, tous les droits : l'Angleterre est le pays où les droits de la raison sont seuls souverains, le pays de la gravité morale et du formalisme puritain. Cependant l'Angleterre est aussi le pays de la liberté politique et de la liberté religieuse et l'auteur de *Corinne* a bien des motifs de ne pas méconnaître ce qu'une apparente froideur y recouvre de générosité, de vive piété et de virile énergie : le père de lord Nelvil a laissé à son fils un recueil de ses pensées; Corinne en lit trois fragments, sur la mort du juste (VIII, 1), sur les devoirs des enfants (XII, 2) et sur l'indulgence (*ibid.*). Or ces quelques pages, Mme de Staël les emprunte au livre le plus beau, à son gré, de l'homme qu'elle a le plus admiré et le plus vénéré, au *Cours de morale religieuse* de Necker.

Comment concilier ces apparentes oppositions? La vérité c'est qu'en même temps que la pensée religieuse s'affermissait chez Mme de Staël, son cœur et son esprit s'élargissaient, s'ouvraient à des sentiments, à des conceptions plus riches; en devenant plus pieuse, elle ne restait pas moins attachée au protestantisme, mais comprenait mieux cette ferveur joyeuse et sûre

d'elle-même qui s'exprime par la pompe des cérémonies catholiques; là où elle n'avait vu qu'hostilité et contraste elle découvre maintenant des compensations, et personne n'a peut-être donné une marque plus manifeste de cette intelligence qui sait voir et concilier les deux faces d'une même vérité, que Mme de Staël dans l'admirable dialogue de Corinne et d'Oswald sur le caractère des deux religions[1].

Ce qui se dégage de *Corinne*, c'est donc avant tout peut-être une pensée de tolérance et d'enthousiasme religieux. Mais cette pensée se précise en s'appliquant à la fois à l'héroïne et à l'auteur du roman. La tolérance en effet que Mme de Staël implorait naguère de la société en faveur de la supériorité morale de sa Delphine, elle la réclame maintenant des religions en faveur du génie : loin de nous, pense-t-elle, une austérité envieuse et froide qui semblerait interdire aux arts et à la poésie de glorifier Dieu. Tout homme qui prie a en lui quelque chose de Milton, d'Homère et du Tasse : il s'exprimerait comme eux si son esprit connaissait le secret des mots sonores; mais la source de son enthousiasme est la même que celle d'où jaillit leur talent. Amour, religion, génie, noms divers qui disent la même chose. Louons Dieu chacun avec les dons que Dieu nous a départis.

« L'hommage de la poésie est religieux, et les ailes de la pensée servent à se rapprocher de vous (*Dieu*). — Il n'y a rien d'étroit, rien d'asservi, rien de limité dans la religion. Elle est l'immense, l'infini, l'éternel; et loin que le génie puisse détourner d'elle, l'imagination, de son premier élan, dépasse les bornes de la vie, et le sublime en tout genre est un reflet de la Divinité[2]. »

Tel est le dernier chant de *Corinne* et la vraie conclusion du livre. On voit maintenant les progrès de la pensée de Mme de Staël depuis *Delphine* : de l'indifférence bienveillante des politiques, du sentimentalisme vague de Rousseau, de l'austérité attendrie de Necker lui-même, elle s'est élevée à la conception d'un système original, d'une sorte d'éclectisme religieux, de piété chaleureuse et large, qui ne pouvait naître que d'un cœur prompt à l'enthousiasme, d'un génie très étendu et très libre.

1. Liv. X, chap. v.
2. *Corinne ou l'Italie*, liv. XX, chap. v.

Le livre « De la Littérature ». — C'est un changement du même genre qu'on peut remarquer quand on passe du livre *De la Littérature* au livre *De l'Allemagne*. Le premier est l'œuvre très intéressante d'un esprit divinateur et qui montre la route à la critique de l'avenir. — Après tous les travaux et toutes les expériences qui le complètent ou le détruisent même dans certaines de ses parties, le livre *De l'Allemagne* reste un beau livre.

Le livre *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* rentre, on le voit d'abord, dans la catégorie nombreuse des ouvrages que l'exemple de Montesquieu a inspirés. Tel avait été le premier livre de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions anciennes dans leur rapport avec la Révolution française*; tel le livre précédent de Mme de Staël elle-même sur *l'Influence des passions;* telles seront enfin ses *Considérations sur la Révolution française*. Mais, pour trop dogmatique et trop peu féminin que paraisse le titre de ce livre, ce titre même n'en contient pas moins une sorte de programme neuf et fécond. — Parlons tout d'abord de ce qui, dans l'ouvrage, est caduc.

Le livre *De la Littérature* est un peu un livre de circonstance. Sans nous arrêter même à ce que Mme de Staël peut avoir, en cette année 1800, glissé de confidences ou de souhaits personnels dans certains chapitres de l'ouvrage [1], le but général de l'étude qu'elle poursuit, c'est d'établir à l'avance quel sera le caractère de la littérature dans la société née de la révolution. Pour déterminer les différences qui distingueront la littérature nouvelle de la littérature d'autrefois, Mme de Staël s'appuie sur cette pensée fondamentale que la perfectibilité ou le progrès est la loi de l'humanité; et c'est ce qu'elle essaie de prouver par l'histoire des littératures dans la première partie de son livre. Or, ses prédictions ne sont qu'à moitié satisfaisantes; non qu'elles soient dépourvues d'une certaine justesse toute générale : elle a prévu l'avènement de la comédie *à thèse*, celui d'une espèce de tragédie qui, en évitant « les défauts de goût des écrivains du Nord », demanderait moins à la convention que les chefs-d'œuvre classiques du théâtre français; elle a prévu quelle

1. Notamment dans le chapitre IV de la seconde partie.

place le sentiment de la nature et l'expression de la mélancolie tiendraient dans la poésie nouvelle; elle a prévu enfin que les poètes nouveaux ne resteraient indifférents ni aux découvertes de la philosophie ni aux agitations de la politique.

Mais ce qui, de la poésie de l'avenir, lui échappe le plus, c'est précisément ce qu'elle aura de libre et d'imprévu dans l'inversion, dans les rythmes et dans le style. Plus tard, très naïvement (et non pas — il faut l'avouer — sans quelque apparence de bonnes raisons) elle voit des précurseurs de la poésie nouvelle dans certains versificateurs dont l'art excitera au plus haut point la colère et les railleries des romantiques français, un Delille, un Saint-Lambert, un Fontanes.

Quant au principe sur lequel est fondé le livre de Mme de Staël, celui de la perfectibilité, c'est un héritage que, peut-être sans le savoir, elle reçoit, par l'intermédiaire des philosophes du XVIIIe siècle, des adversaires de Boileau dans la querelle des anciens et des modernes : ce n'est pas le lieu d'en discuter ici d'une manière approfondie. Bornons-nous à remarquer d'abord que ce principe, comme tous ceux par lesquels on a essayé d'expliquer l'histoire de l'humanité, est trop général pour qu'il soit possible, en dépit de tous les efforts et de toutes les investigations, d'en démontrer d'une manière satisfaisante ou la vérité ou la fausseté. Puis quand bien même on prouverait que, les connaissances des hommes tous ensemble s'accroissant toujours, leurs croyances et leurs institutions s'épurent aussi et se perfectionnent, la part du génie individuel dans la production de l'œuvre d'art ou de l'œuvre littéraire est à tel point prépondérante, qu'il ne résulterait pas du principe général que l'œuvre d'un grand homme de notre temps dût être nécessairement supérieure à celle d'un grand homme des temps passés. Peut-on sérieusement dire, qu'*Œdipe roi* doive être, ou non, préféré à *Hamlet* ou à *Britannicus*, les *Oiseaux* d'Aristophane à l'*Avare* de Molière ou au *Barbier de Séville*?

Ou bien il faudra excepter de la comparaison tant d'éléments du jugement que nous portons sur l'une ou sur l'autre de ces œuvres, que cette comparaison reviendra à peu près à rien : ce serait essayer de saisir, pour les mettre sur les plateaux d'une balance, des ombres et des abstractions.

Enfin, quand on pourrait espérer de prouver par les faits la justesse de la thèse de Mme de Staël, son érudition est trop superficielle, ce qu'elle croit savoir des littératures antiques est trop peu sûr, trop peu solide, pour que sa démonstration puisse inspirer confiance au lecteur.

Mais si les modernes ne sont pas nécessairement supérieurs aux anciens, ou nos contemporains aux écrivains du siècle de Louis XIV, à coup sûr ils ne leur ressemblent guère ; et, comme d'autre part l'analyse nous révèle, chez presque tous les écrivains ou les artistes d'un même temps ou d'une même nation, certains traits qui leur sont communs, il n'est pas douteux, pour peu qu'on réserve les droits du génie individuel, dont les inspirations peuvent toujours détruire tous les calculs, qu'on puisse établir un lien entre les chefs-d'œuvre de l'art ou de la poésie et le caractère des époques ou des pays dans lesquels ils se sont produits.

On reconnaît dans cette théorie ainsi dégagée des vues hasardeuses qui pouvaient la compromettre, le principe fécond qui devait véritablement renouveler la critique littéraire au XIXe siècle. — Mais Mme de Staël rend encore un autre service au goût français en lui persuadant de ne pas s'obstiner à chercher uniquement en France et dans l'antiquité classique les chefs-d'œuvre dignes d'être admirés et de servir de modèles. Personne encore n'avait parlé de Shakespeare et des littératures septentrionales avec cette sympathie éclairée et communicative. Comparez ce que sait Chateaubriand, à l'époque du *Génie du Christianisme*, des littératures étrangères, avec ce que dit Mme de Staël de l'Angleterre et de l'Allemagne : l'avantage, cette fois, ne sera pas du côté de Chateaubriand. Allons plus loin ; dans les chapitres mêmes que Mme de Staël consacre à l'influence du christianisme sur les littératures modernes, on trouverait plus d'idées générales neuves, intéressantes et profondes, que dans toute l'étendue de la seconde et de la troisième partie du *Génie du Christianisme*.

Au reste marquons bien que Mme de Staël ne parle de la religion dans son livre que pour en montrer les rapports avec la littérature ; on y trouve bien aussi sans doute quelques aveux des préférences de l'auteur pour une religion qui, comme le protestantisme, pense-t-elle, fait reposer toute la morale sur l'idée

de Dieu, sans prétendre, au nom d'aucun dogme, à gouverner et à dominer les hommes. Mais il ne faut rien chercher dans l'ouvrage qui ressemble à une confession, à une profession de foi, à l'exposé d'un système. Le livre *De la Littérature* nous donne tout ce que son titre promet, mais rien de plus.

Le livre « De l'Allemagne ». — On peut dire au contraire du livre *De l'Allemagne* que, tout en traitant son sujet, il le dépasse. Mme Necker de Saussure ici, comme partout, a très bien vu la vérité. Elle a compris qu'on se méprendrait en ne cherchant rien dans cet ouvrage que les souvenirs d'un voyageur et les jugements d'un critique. Le dessein en est plus profond et plus philosophique : « Trouvant à côté de la France, dit Mme Necker de Saussure [1], le pays qui offre les plus fortes oppositions avec la France même, elle puise là le secret de ces contrastes au moyen desquels on fait ressortir ce qui serait trop vague ou trop indéfini, si on le présentait seul. Deux différences fondamentales s'offrent à ses regards, et ces différences, relevées dans tout son ouvrage, en font, pour ainsi dire, l'esprit. Elle oppose d'une part l'empire exercé par la société à la liberté de la pensée solitaire, et de l'autre, l'effet de la doctrine métaphysique qui assujettit l'âme aux sensations, à celui d'un système qui donne la souveraineté à l'âme. »

C'est à faire ressortir le premier de ces contrastes que sont consacrées la première et la seconde partie de l'ouvrage : *De l'Allemagne et des mœurs des Allemands*; — *De la littérature et des arts*. Et l'on comprend dès maintenant comment se trouvent insérés dans un livre sur l'Allemagne ces brillants et célèbres chapitres sur l'esprit français et l'esprit de conversation [2].

Aussi bien Mme de Staël jouissait-elle ici d'un rare privilège, puisqu'aux dons éclatants qui avaient fait d'elle la reine de la conversation dans les salons de la haute société parisienne, elle joignait une certaine affinité, qu'elle devait à sa naissance protestante et demi-germanique, avec l'esprit méditatif de l'Allemagne. Nul plus qu'elle n'était capable de faire comprendre à chacune des deux nations l'esprit de l'autre.

Aussi l'intérêt de ses belles études sur les chefs-d'œuvre de

1. *Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël.*
2. Première partie, chap. IX-XII.

la poésie et du théâtre allemand, de ses analyses développées [1], s'est-il à peine affaibli, après tant d'années écoulées, tant de travaux publiés sur les mêmes objets.

Mais ce sont toujours les idées générales qui font le plus grand prix des livres de Mme de Staël et ce qu'il faut retenir surtout de toute cette première moitié de l'ouvrage, c'est le parallèle si instructif qui s'y poursuit entre les talents que l'usage de la société affine et les sentiments qui s'exaltent dans la solitude. Dans la société le tact s'aiguise, mais l'individualité s'efface. Aussi en France le public commande-t-il aux auteurs; un auteur allemand forme son public [2]. Ceux qui ont, en France, donné les règles de la poésie, apprennent comment il faut écrire pour être compris de tout le monde et tout de suite, et pour ne pas choquer le goût général, règles sans doute fort utiles, pourvu que le versificateur qui les a suivies et s'est ainsi gardé de toute incorrection ne s'imagine pas qu'il a fait par là même œuvre de poète. La poésie, elle est dans l'âme de « tous les êtres capables d'affections vives et profondes ». Mais « le don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très rare;... l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver. Le poète ne fait, pour ainsi dire, que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme; le génie poétique est une disposition intérieure, de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice : c'est rêver l'héroïsme que de composer une belle ode [3]. » Aussi la poésie lyrique est-elle, aux yeux de Mme de Staël, quoiqu'elle ne le dise pas expressément, la poésie véritable. Or, c'est dans un tel genre que les Allemands excellent, tandis que les Français sont incomparables dans les genres qui se proposent l'imitation des mœurs de la société, ou dans ceux dont une intelligence aiguisée par l'esprit de société peut seule goûter la finesse : la poésie dramatique, la poésie descriptive et didactique, la poésie légère qui sourit et qui raille.

Enfin la diversité des goûts littéraires des deux nations « dérive non seulement de causes accidentelles, mais aussi des sources primitives de l'imagination et de la pensée [4] ». C'est ce

1. Voir toute la *seconde partie* de l'œuvre.
2. Seconde partie, chap. I.
3. Seconde partie, chap. X.
4. Seconde partie, chap. XI.

que Mme de Staël a voulu surtout démontrer. Et l'on comprend bien qu'une telle démonstration est en même temps une leçon. Mme de Staël sait ce que les écrivains français ont gagné déjà à la connaissance des littératures étrangères.

Toutes les fois (dit-elle) que de nos jours, on a pu faire entrer dans la régularité française un peu de sève étrangère, les Français y ont applaudi avec transport. Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, dans quelques-uns de leurs ouvrages, sont tous, même à leur insu, de l'école germanique, c'est-à-dire qu'ils ne puisent leur talent que dans le fond de leur âme [1].

Nul doute d'ailleurs qu'à pénétrer le génie des Allemands, celui des Français ne doive sortir d'une telle étude plus riche, plus profond, plus religieux surtout : « La piété s'oppose à la dissipation d'âme, qui est le défaut et la grâce de la nation française [2]. »

L'histoire de la révolution romantique et du sentiment poétique en France dans tout le cours du XIXe siècle et jusqu'à notre époque elle-même, montre assez si Mme de Staël a été tout à la fois une éducatrice avisée et une prophétesse sagace. Mais on remarquera également sa réflexion sur la piété, comme on pourrait remarquer la place que le sentiment religieux tient dans sa théorie de la poésie ou dans la belle conclusion de son étude sur Schiller [3]. Le fond de l'âme de Mme de Staël, de son âme renouvelée, agrandie, épurée, se révèle ainsi dès les premières parties de son livre, toutes littéraires cependant en apparence. A plus forte raison se découvrira-t-il dans les deux dernières : *la philosophie et la morale*; — *la religion et l'enthousiasme.*

A ne prendre la troisième partie que comme une histoire de la philosophie allemande, il se peut qu'on la trouve moins instructive et plus superficielle que les premières. Et pourtant, si l'exposition des systèmes n'est, chez Mme de Staël, ni précise ni complète, les vues qu'elle ne doit qu'à elle-même sont le plus souvent d'une rare pénétration. Avant les historiens modernes et en dépit de toutes les différences apparentes, elle voit très bien que c'est à Leibnitz qu'il faut remonter pour

1. Seconde partie, chap. I.
2. *Ibid.*
3. Seconde partie, chap. VIII.

comprendre tout le mouvement de la philosophie allemande[1]; avant Schopenhauer, elle a pressenti une sorte d'affinité entre certaines parties de la philosophie des Hindous et le génie des idéalistes allemands[2]. Mais revenons-en au mot de Mme Necker de Saussure : ce que Mme de Staël demande avant tout à la philosophie, c'est une règle de vie, c'est une morale. Locke, Condillac, et, après eux, la plupart des Français au XVIIIe siècle, ont fait dépendre la leur des sensations, l'ont fondée sur l'intérêt; les Allemands la fondent sur un sentiment intérieur.

Rousseau, il est vrai, au XVIIIe siècle, avait fait de même, se distinguant par là des sensualistes. Mais qu'est-ce que ce sentiment? Les uns y voient une sorte d'instinct, d'inspiration dont la source est dans la sensibilité, et que nous suivons toujours si nous ne faisons pas effort pour le contrarier. Les autres au contraire se défient des suggestions de la sensibilité et ne voient le bien que dans l'effort que fait la volonté pour se mettre d'accord avec les injonctions de la raison.

Ces distinctions nous sont aujourd'hui bien familières : quand Mme de Staël écrivait, elles étaient nouvelles, du moins pour le grand public en France.

Avoir séparé donc, avec une certaine précision, de ce qui est proprement la « morale du sentiment », la morale du devoir ou de l'impératif catégorique, c'est un premier mérite. C'en est un autre que d'avoir dénoncé franchement ce qu'il y a de dur et d'exclusif dans la doctrine de Kant, de périlleux dans celle de Jacobi. — Mais comment enfin concilier les droits du sentiment avec les exigences de la raison?

> Entre les deux classes de moralistes, celle qui, comme Kant et d'autres plus abstraits encore, vont rapportant toutes les actions de la morale à des préceptes immuables, et celle qui, comme Jacobi, proclame qu'il faut tout abandonner à la décision du sentiment, le christianisme semble indiquer le point merveilleux où la loi positive n'exclut pas l'inspiration du cœur, ni cette inspiration la loi positive[3].

Remarquable conclusion, et par laquelle Mme de Staël se place en somme presque aussi loin de Rousseau qu'elle l'a toujours

1. Troisième partie, chap. V.
2. « La philosophie des Indiens ne peut être bien comprise que par les idéalistes allemands : des rapports d'opinion les aident à les concevoir. » (Troisième partie, chap. VII.)
3. *De l'Allemagne*, troisième partie, chap. XVI.

été de Voltaire ou de Chateaubriand : Mme de Staël n'est plus ici ni déiste, ni théiste; elle est chrétienne. Son christianisme d'ailleurs, c'est celui dont elle a déjà fait profession dans *Corinne*; elle voudrait n'être pas obligée de choisir entre le catholicisme et le protestantisme : ce ne sont point là, en effet, suivant une de ses remarques les plus profondes, deux confessions opposées; ce sont deux puissances morales qui se partagent le cœur de tous les hommes : l'une inspire le besoin de croire, l'autre celui d'examiner. Et sans doute, penser ainsi c'est déjà être protestante : aussi Mme de Staël l'est-elle, mais à condition qu'on entende bien qu'elle attend de l'esprit d'examen, non qu'il restreigne ou qu'il ruine ses croyances, mais au contraire qu'il les affermisse et les exalte. La pire des religions, ce serait celle qui n'exigerait de l'homme qu'une « foi d'habitude » et des pratiques machinales; la vraie religion, c'est celle que le cœur inspire.

Le mysticisme lui-même n'a rien qui effraye Mme de Staël, et sans s'associer aux doctrines des mystiques, elle serait moins disposée à les réfuter qu'à les défendre contre certains des reproches qu'on leur adresse. C'est qu'elle pense à la France, et que le danger n'est point, suivant elle, et à l'heure où elle parle, que les Français s'égarent dans les rêveries de la mysticité. Bien au contraire on cherche à tuer en eux l'enthousiasme, à le ridiculiser, à les persuader qu'il ne faut croire qu'au calcul et c'est pour les préserver d'un désastre moral que Mme de Staël écrit les derniers chapitres de son livre. On eût pu les prendre, à ne juger que par le titre, pour une sorte de hors-d'œuvre, de superfétation déclamatoire; on voit que, tout inspirés qu'ils sont par les circonstances, ils se rattachent étroitement et au dessein général de l'ouvrage et à ce qu'on peut appeler dès maintenant la philosophie de Mme de Staël.

Les « Considérations ». — Les *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française* sont, avec *l'Allemagne*, le chef-d'œuvre de Mme de Staël. Durant le temps même qu'elle les rédigeait, elle en modifia le plan. Elle est morte avant d'avoir pu relire le livre tout entier, d'avoir complété, suivant son désir, certains chapitres des deux dernières parties. L'unité morale de l'ouvrage n'en est pas moins sensible,

et, si la composition n'en est pas très ferme, il n'est pas bien sûr que Mme de Staël, quand elle aurait eu le temps d'achever les *Considérations*, se fût occupée de la serrer davantage.

A l'exemple de Montesquieu, il semble qu'elle ait été toujours plutôt séduite qu'effrayée par un certain air de liberté et même d'imprévu qu'on remarque ou dans le titre ou dans la suite des chapitres de ses livres. Sur la matière de l'ouvrage, il ne reste donc, à vrai dire, qu'à observer avec l'auteur, qui le reconnaît très simplement dans son *Avertissement*, que Necker y tient peut-être trop de place. Ce n'est pas seulement l'effet de l'amour filial; c'est que Mme de Staël avait commencé son ouvrage « avec l'intention de le borner à l'examen des actes et des écrits politiques » de son père; c'est en avançant dans son travail qu'elle fut conduite à en agrandir le plan.

Quant au livre lui-même il n'y faut pas voir seulemeut le fruit des souvenirs de Mme de Staël, et de ses méditations; on peut le regarder comme le manifeste d'un parti, le parti libéral ou, pour parler avec plus de précision, le parti qu'on a nommé *doctrinaire*; la pensée en effet qui l'inspire, c'est que la politique n'est pas la science des circonstances et des opportunités, qu'elle est au contraire fondée sur des principes et que ces principes sont faciles à connaître, car ce sont les principes mêmes de la morale. La morale doit être la règle des hommes d'État, d'abord parce qu'elle est immuable, absolue, et que s'y conformer résolument, c'est s'épargner d'avance, dans le gouvernement, les incertitudes toujours funestes et les regrets toujours vains; puis parce que la morale n'est rien que l'ordre des choses, qu'il est impossible par conséquent qu'elle ne finisse pas par prévaloir, et qu'ainsi tout établissement qui n'est pas fondé sur elle est nécessairement caduc.

Cette pensée n'éclate nulle part avec plus de force, on va le voir, que dans la quatrième partie des *Considérations*.

La première débute par une sorte d'introduction, vue rapide jetée sur l'histoire de France, à travers laquelle Mme de Staël suit l'effort continu de la nation pour défendre sa liberté contre les empiétements du despotisme; la Révolution lui apparaît dès lors, moins comme la revendication de droits nouveaux que comme la confirmation de droits imprescriptibles : la révolution

n'a eu pour but, dit-elle[1], « que de régulariser les limites » qui, de tout temps, ont dû être imposées en France au pouvoir monarchique.

Puis vient le récit des événements que Mme de Staël conduit d'abord, de l'entrée de Necker aux affaires, jusqu'à son second rappel, au lendemain de la prise de la Bastille.

L'histoire de la Révolution depuis le 14 juillet 1789 jusqu'à la fin du Directoire remplit la seconde et la troisième partie. Enfin la quatrième partie la met en face de Bonaparte, Premier Consul et Empereur. C'est alors, sous sa plume, comme une sorte de duel tragique entre le fait et l'idée. Napoléon est, de tous les hommes, celui qui s'est le plus défié, le plus moqué de l'idée ; il en a nié la puissance, il a cru qu'on ne menait les hommes que par la crainte et par l'intérêt. « La durée de son pouvoir était une leçon d'immoralité continuelle; s'il avait toujours réussi, qu'aurions-nous pu dire à nos enfants? » Mais le même intérêt qui avait commandé de le servir à certains hommes, qu'il combla de places et d'argent, leur persuada un jour de déserter sa cause, et c'est l'*idée*, l'*idée* qu'il avait raillée, qui souleva victorieusement contre sa puissance les peuples de l'Europe qu'il prétendait contraindre par la force à lui servir d'alliés.

Grande leçon pour le gouvernement légitime qui succède à l'empire : nul pouvoir n'est durable s'il n'est fondé sur l'obéissance volontaire des sujets. Mme de Staël ne peut s'empêcher de craindre que la Restauration ne l'oublie; déjà l'aveuglement, les erreurs des émigrés ont favorisé le funeste retour de Bonaparte aux Cent-Jours : au moment même où Mme de Staël écrit la cinquième partie de son ouvrage (1816) les armées étrangères occupent le territoire français.

Aussi détourne-t-elle ses regards de ce triste spectacle, et, plutôt que d'essayer de prédire l'avenir, elle veut exposer aux yeux des Français l'état de l'Angleterre pour leur faire comprendre enfin ce que sont les mœurs de la liberté : c'est là l'objet de sa sixième partie. Mais il est bon de le remarquer : ce qu'elle reproche aux amis trop zélés de la monarchie restaurée, ce ne sont pas seulement en général ces préventions et ces

1. Première partie, chap. XI.

aveuglements dont elle avait déjà eu personnellement à souffrir de la part des émigrés, et qu'elle dénonçait dès 1796; son reproche le plus grave est en même temps plus précis : elle voit le gouvernement favoriser de nouveau cette union de la politique et de la religion si funeste et à l'État et au christianisme lui-même. Car quels sentiments d'amour, d'obéissance et de piété les peuples peuvent-ils conserver pour une religion qu'ils pratiquent comme ils paient l'impôt, et pour le pouvoir qui les contraint d'en subir le joug?

Et reprenant les idées qui lui sont chères, Mme de Staël établit une fois de plus le caractère de la vraie religion; une fois de plus elle montre dans le christianisme la doctrine qui affranchit l'individu, loin de l'enchaîner, qui l'exalte, bien loin de l'asservir.

> Le christianisme (dit-elle) a véritablement apporté la vérité sur cette terre, la justice envers les opprimés, le respect pour les malheureux, enfin l'égalité devant Dieu, dont l'égalité devant la loi n'est qu'une image imparfaite. C'est par une confusion volontaire chez quelques-uns, aveugle chez quelques autres qu'on a voulu considérer les privilèges de la noblesse et le pouvoir absolu du trône comme des dogmes de la religion. Les formes de l'organisation sociale ne peuvent toucher à la religion que par leur influence sur le maintien de la justice envers tous et de la morale de chacun; le reste appartient à la science de ce monde [1].

Conclusion. — C'est sur ces nobles et religieuses affirmations que se ferme le livre des *Considérations*. Quel chemin parcouru depuis ce livre sur les *Passions* par exemple, où, venant à parler des rapports de la religion et de la politique, elle ne voyait guère dans la première qu'un aliment utile à fournir à l'imagination des hommes qui travaillent de leurs mains pour les détourner des curiosités politiques! Et comme Mme de Staël, par ces modifications sucessives de son esprit, ressemble peu à ce Joseph de Maistre, son illustre contemporain, dont nous avons d'abord parlé!

Joseph de Maistre a été l'homme d'un système et nous le retrouvons dans son dernier ouvrage tel qu'il s'est montré à nous dans le premier. L'esprit de Mme de Staël au contraire n'a cessé de s'enrichir : de ses premiers opuscules à *Delphine* et au livre

1. *Considérations*, sixième partie, chap. XII.

De la Littérature, de *Delphine* à *Corine*, de *la Littérature* à *l'Allemagne* et aux *Considérations*, sa pensée, naturellement pénétrante, puis aiguisée par l'éducation et la conversation, gagne en solidité, en gravité ; on en suit le progrès et ses derniers livres sont en même temps ses chefs-d'œuvre.

Un sentiment pourtant fait l'unité de sa vie : l'amour passionné de la liberté, le respect des droits de l'individu. Il n'est pas de pouvoir parmi les hommes auquel il soit permis de rien tenter contre les droits de l'individu, de rien fonder sans le libre concours des volontés individuelles : telle est la doctrine de Mme de Staël; c'est celle du libéralisme même dans la politique et dans la religion, et c'est encore le contre-pied de tout ce que pensait Joseph de Maistre.

A ne les considérer maintenant que comme écrivains, la différence entre eux n'est pas moins tranchée. Le talent de Mme de Staël n'est guère varié, mais elle a voulu l'exercer dans tous les genres : par ses livres sur *la Littérature* et sur *l'Allemagne*, sinon par ses romans, Mme de Staël mérite d'occuper dans l'histoire même du goût et des genres littéraires en France au XIXe siècle une place égale à celle de Chateaubriand, et peut-être une place plus grande. Joseph de Maistre ne saurait prétendre à cette espèce de gloire. Mais s'il n'a pas laissé de disciple, et si personne, au moins dans la génération qui l'a suivi, ne s'est réclamé de lui comme d'un maître, c'est un peu pour la même raison qui fait qu'on n'imite ni Bossuet, ni Mme de Sévigné, ni Saint-Simon, ni aucun de ces très grands écrivains qui trouvent toujours, et comme sans effort et sans étude, le mot le plus propre et le plus plein de sens, le tour, sinon le plus correct, du moins le plus convenable et le plus expressif. Le style de Mme de Staël au contraire est noble et le plus souvent correct. Mais son vocabulaire est abstrait et impropre; ses tours manquent de variété, de souplesse et d'élégance. Ce qui n'empêche pas d'ailleurs que nous n'ayons pu nous-mêmes mentionner d'elle des pages admirables. Mais Mme Necker de Saussure l'avouait elle-même : « Il a manqué quelque chose aux ouvrages de Mme de Staël sous le rapport de l'art », et, pour l'en excuser : « Elle ne s'occupe que de l'esprit, ajoutait-elle ; la parole n'est à ses yeux qu'un instrument. » Distinc-

tion dangereuse, peu philosophique, et contre laquelle Mme de Staël avait par avance protesté à son propre détriment : « La beauté du style, disait-elle, dans *l'Allemagne*, n'est point un avantage purement extérieur : dans la sphère des beaux-arts, la forme appartient à l'âme autant que le sujet même ».

BIBLIOGRAPHIE

Joseph de Maistre. — ŒUVRES. — *Considérations sur la France*, Londres (Neufchâtel), 1796, in-8; 2e édit., revue et corrigée, Londres (Bâle), 1797, in-8. — *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, Saint-Pétersbourg, 1810, in-8. — *Du Pape*, Lyon, 1819, in-8. — *De l'église gallicane dans son rapport avec le Saint-Siège* (posthume), Paris, Lyon, 1821, in-8. — *Soirées de Saint-Pétersbourg* (posthume), Paris, Lyon, 1836, in-8. — *Examen de la philosophie de Bacon* (posthume), Paris, Lyon, 1836, in-8. — *Lettres et opuscules inédits*, publiés par le comte **Rodolphe de Maistre**, Paris, 1851, in-8. — *Mémoires politiques et correspondance diplomatique*, publiés par **Albert Blanc**, Paris, 1860, in-8. — *Correspondance diplomatique*, publiée par **Albert Blanc**, Paris, 1861, in-8. — *Œuvres inédites* publiées par le comte **Charles de Maistre**, Paris, 1870, in-8. — *Œuvres complètes*, Lyon, 14 vol. et une table, 1884-1887, in-8.

A CONSULTER. — **Raymond**, *Éloge du comte Joseph-Marie de Maistre* (dans les *Mémoires de l'Académie des sciences de Turin*, t. XXVII). — **Sainte-Beuve**, *Portraits contemporains*, t. II; *Causeries du lundi*, t. IV. — **A. de Margerie**, *Le comte Joseph de Maistre*, 1882, in-8. — **Faguet**, *Politiques et moralistes du XIXe siècle*, 1re série, Paris, 1891, in-18. — **Paulhan**, *Joseph de Maistre et sa philosophie*, Paris, 1893, in-8. — **François Descostes**, *Joseph de Maistre avant la révolution*, Paris, 1893, in-8. — **Cogordan**, *Joseph de Maistre*, Paris, 1894, in-8.

Mme de Staël. — *Sophie ou les sentiments secrets* (sans nom d'auteur), Paris, 1786, in-8. — *Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau*, Paris, 1788, in-12. — *Réflexions sur la paix*, Genève, in-8, 1795. — *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Lausanne, 1796, in-8. — *De la littérature*, Paris, an VIII, in-8. — *Delphine*, Genève, 1802, in-12. — *Corinne ou l'Italie*, Paris, 1807, in-12. — *De l'Allemagne*, Londres, 1813, in-8. — *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française* (posthume), Paris, 1818, in-8. — *Œuvres complètes*, Paris, 17 vol. in-8 et in-12, 1820-1821.

A CONSULTER. — L'auteur des *Souvenirs de Mme Récamier* (Mme Lenormant) : *Coppet et Weimar*, Mme de Staël et la grande duchesse Louise, Paris, in-8°, 1862. — Id., *Mme Récamier, les amis de sa jeunesse et sa correspondance intime*, Paris, in-8°, 1872. — **Geffroy**, *Gustave III et la cour de France*, Paris, in-8°, 1867. — **D'Haussonville**, *Le salon de Mme Necker*, Paris, in-12. — **Sainte-Beuve**, articles divers. — **Caro**, *La fin du XVIIIe siècle*, Paris, in-12, 1880. — **Faguet**, ouvrage cité. — **Lady Blennerhasset**, *Frau von Staël, ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Literatur*, Berlin, 1887-1889, in-8°. (Traduit en français sous le titre de *Mme de Staël et son temps*, par M. Dietrich, Paris, in-8°, 1890.) — **Albert Sorel**, *Mme de Staël*, Paris, in-16, 1890. — **Dejob**, *Mme de Staël et l'Italie*, Paris, in-12, 1890. — **Benjamin Constant**, *Lettres* publiées par J. H. Menos, Paris, in-12, 1888. — Id., *Journal* publié par Mélégari, Paris, in-8°, 1894.

CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE DU PREMIER EMPIRE[1]

La première période de la littérature française, pendant le XIXe siècle, va de 1800 à 1815. Elle peut nous intéresser pour deux raisons majeures : c'est d'abord parce qu'elle inaugure notre propre siècle, c'est aussi parce que l'astre qui éclaire cette aurore n'est rien de moins que Napoléon Ier. Sur les champs de bataille, dans toutes les représentations officielles, au théâtre, au Sénat, à l'Institut, « toujours Lui, Lui partout », comme l'a dit le poète[2] :

> Toujours Napoléon, éblouissant et sombre,
> Sur le seuil du siècle est debout.

Son influence, qui fut d'un si grand poids dans les destinées de la France et de l'Europe, puisque son élévation et sa chute ont eu leur retentissement dans notre siècle tout entier, ne s'exerça pas moins sur les lettres : il n'est pas douteux qu'il n'ait résolu, en frappant la terre de sa botte de soldat, d'en faire sortir les écrivains de talent, comme il sembla, pendant quinze ans, faire jaillir les armées de notre sol et souvent, pour ainsi dire, improviser la victoire. Mais le génie ne naît pas sur un mot d'ordre. Avec les encouragements, les prix proposés et décernés, les donations, les honneurs conférés, Napoléon Ier a récompensé et soutenu les savants, les artistes, les poètes lyriques, épiques et

1. Par M. Auguste Bourgoin, docteur ès lettres, professeur au lycée Condorcet.
2. Victor Hugo, *Les Orientales*, Lui.

dramatiques; mais le Virgile qu'a fait cet Auguste s'appela Luce de Lancival, son Corneille fut Baour-Lormian! Ce n'est pas à ses côtés que se placèrent les hommes de génie de son temps, et nous n'avons à nous occuper ici que des littérateurs qu'il prit sous sa tutelle et dont il crut favoriser le talent.

Causes de la faiblesse de la littérature impériale. — La littérature dite *impériale*, officielle, orthodoxe, qui releva du pouvoir régnant, — la seule dont il sera question dans ce chapitre, — se donna carrière dans tous les genres, et cela pourrait être à sa gloire; mais, confessons-le tout de suite, elle s'y montra souvent médiocre. Ce sont les dissidents et adversaires, comme Chateaubriand, Mme de Staël, Joseph de Maistre, Benjamin Constant, ou simplement ceux qui se tinrent à l'écart, qui eurent du talent ou même du génie. Aucune époque ne prouverait mieux, ce semble, que la liberté n'est pas défavorable au développement de l'esprit humain; mais de la médiocrité de cette littérature, on peut donner d'autres raisons.

Il est très vrai qu'aucun homme de lettres supérieur ne s'est rencontré aux côtés de Napoléon Ier. En second lieu, les littérateurs de son règne, nés presque tous au commencement de la seconde partie du XVIIIe siècle, étaient entrés dans la carrière avant 1800, c'est-à-dire, pour bien préciser, sous Louis XVI; s'ils sont restés tels dans leur maturité qu'ils avaient été dans leur jeunesse, la faute n'en est pas absolument au régime impérial. Nul doute que, sous le joug du despotisme, les esprits n'aient été glacés, comprimés, réduits à tourner dans un cercle étroit; mais ont-ils tant cherché à en sortir? La vérité est qu'un millésime ne constitue pas un nouvel état de choses, et que la fin du XVIIIe siècle littéraire se prolonge, dans le nôtre, jusqu'en 1820. De 1789 à 1795, pour se mettre au service des idées nouvelles, la littérature avait fait à peine un crochet, puis elle reprit tout de suite son ancien cours. Loin d'être dépaysée ou étrangère dans la société impériale, elle y retrouva comme son élément, son lit naturel. Quoiqu'elle soit celle du commencement de notre siècle, la littérature impériale fut une fin de littérature, et elle eut trop souvent les caractères de la sénilité. Il y a même un contraste frappant entre la vitalité bruyante, presque grossière, des soldats de l'Empire et la timidité, l'effa-

cement, des hommes de lettres. Ceci écrasait cela, tout en y trouvant du charme et du repos.

Les circonstances, pour ceux du moins qui s'y pliaient, pour les auteurs orthodoxes, non pour les dissidents (on ne saurait trop les distinguer les uns des autres, car c'est aux premiers surtout que s'applique ce qui va suivre), n'étaient pas d'ailleurs favorables à l'épanouissement des choses de l'esprit. Après le 9 thermidor et pendant les cinq premières années du XIX[e] siècle, il y a d'abord une joie de vivre qui surabonde dans les âmes; elle a pour conséquence la légèreté des mœurs, l'incrédulité ou un scepticisme plein de désinvolture, le goût des frivolités. Par contre, dès 1806, la France est paralysée par la peur que lui inspire le Moloch dévorateur de ses soldats, et l'insécurité y produit la stérilité. Comment, dans de telles dispositions, penser et écrire, surtout quand il s'agissait, pour les auteurs, de sortir de l'ornière, de rajeunir un vieux fonds littéraire épuisé?

Pour y arriver, il eût fallu de grands efforts et, ce qui en est le levier, de grandes passions. On ne voit pas qu'aucune de celles-ci ait animé les hommes de lettres d'alors. Est-ce la faute des sciences, dont le charme possédait encore les esprits? Pourquoi, à cette époque, beaucoup de savants de premier ordre et tant de médiocres poètes? Le mouvement scientifique supprime-t-il fatalement toute aspiration vers l'idéal? Je rappelle ici, sans pouvoir la citer, une page fameuse de Lamartine, écrite en 1834, dans une petite dissertation sur *Les destinées de la poésie*, où le grand poète, royaliste et chrétien, s'emporte contre Voltaire et Bonaparte, les philosophes et les mathématiciens; le réquisitoire est vif, mais est-il probant?

L'esprit humain reste quelquefois en jachère; souvent aussi, à de certaines époques, il s'applique exclusivement à tel ou tel objet, au détriment de tous les autres. Ducis ne voulut plus composer de tragédies quand il eut vu tant d'Atrées en sabots courir les rues de Paris; de même, quand l'épopée était en action dans les champs de Rivoli et d'Austerlitz, elle ne s'écrivit pas ou s'écrivit mal dans un poème. Trop d'action nuisit alors à la pensée; à supposer qu'un Homère eût surgi, on ne l'eût pas écouté : le public n'avait d'oreilles que pour entendre la lecture des bulletins de l'armée. Les gloires militaires de l'Empire ont

trouvé plus tard des chantres illustres pour les célébrer; mais, au moment même où elles parurent, elles étourdirent par des coups trop forts les cerveaux, au lieu de les animer et de les féconder. Il en résulta que les poètes, notamment, passèrent à côté de quelques sources nouvelles de poésie sans les apercevoir, comme la renaissance du sentiment religieux, qui inspira de si belles pages à Chateaubriand, la splendeur de nos victoires, ou bien encore l'expansion des forces individuelles, émancipées par la Révolution. D'autre part, certains écrivains sont encore échauffés par les idées de tolérance ou plutôt d'irréligiosité, d'humanité, de perfectibilité par la philosophie et la science, jadis brillamment soutenues par Voltaire et les Encyclopédistes; ils ont du talent, de la conviction, mais ils ont plus de solidité que d'éloquence et d'éclat. Voyez, par contre, jusqu'où vont une M[me] de Staël et un Joseph de Maistre en suivant des voies divergentes ou diamétralement opposées. Exception faite de tous ces derniers, disons-le franchement, soit fatigue, crainte, parti pris, horreur de la nouveauté, contentement de soi-même ou impuissance, les littérateurs de l'Empire se traînèrent dans l'imitation et la répétition d'eux-mêmes. Or qu'avaient-ils su faire, à l'époque de Louis XVI, et qu'allaient-ils faire désormais? Ils allaient se fixer, en matière de goût, aux règles, à la tradition; ils allaient, particulièrement en poésie, respecter les genres avec leurs formes et leurs procédés constants, s'attacher surtout à l'expression abstraite des idées, s'interdire la vision de l'objet en soi, la sensation qui le reproduit dans sa réalité concrète et colorée, détailler les choses beaucoup plus que les analyser, les décrire à la surface, et, comme conséquence de tout cela, viser à la correction grammaticale, à l'élégance de la forme, mais à une élégance apprêtée et comme impersonnelle, n'employer que des figures usées ou sans relief naturel, et donner à des idées communes un vêtement banal, étriqué ou flottant. C'était, en somme, faire peu d'efforts, et c'était, par suite, s'assujettir trop docilement aux exigences du maître, à qui, dans le domaine intellectuel, déplaisait toute originalité.

La société de l'Empire. — Esquissons en quelques traits le milieu où ces auteurs se produisirent, se complurent et plurent eux-mêmes.

Ab Jove principium : au-dessus de toutes les têtes et à une hauteur énorme, se dressait l'Empereur, qui, avant de faire des lettres un instrument de règne, ressentait pour elles une inclination personnelle. Il se faisait lire ou lisait lui-même les ouvrages importants qui paraissaient : *Atala*, *Les Beautés du Christianisme*, *l'Allemagne*, une tragédie en manuscrit de M.-J. Chénier ou de N. Lemercier. Il eut, en 1802, l'idée de réunir à Saint-Cloud des gens de lettres et de susciter entre eux des controverses littéraires. Il était, pour son compte, un juge littéraire prévenu, et il manquait de goût, mais il prenait souvent part aux discussions. Il soutenait par exemple, contre Fontanes, la supériorité littéraire du XVIIIe siècle sur le XVIIe ! Il préférait Corneille à Racine, parce que l'auteur de *Cinna* était « un rusé politique », et il mettait la tragédie bien au-dessus de la comédie : à ses yeux, Molière n'était qu'un bouffon ! Il ne pouvait souffrir les philosophes, qu'il appelait des « idéologues ». En Italien, en homme d'imagination rêveuse qu'il ne cessa d'être, il lisait Ossian, son auteur favori, et surtout les romans nouveaux. On le montre adonné à cette lecture à la veille des moments les plus décisifs de sa vie, en face de l'ennemi, surtout quand son étoile pâlit et qu'approchèrent les revers. Il aimait aussi beaucoup le théâtre. Soit à la Comédie-Française, soit à Saint-Cloud, à Fontainebleau, à la Malmaison, à Erfurth, à Dresde, il se plaisait au jeu de Talma, qui était alors au pinacle de son talent et de la faveur; mais il soulignait surtout de son approbation les vers qu'il pouvait appliquer à la miraculeuse fortune qu'il avait faite. Il imposait le spectacle à sa cour et ne la délivrait de cette contrainte que lorsqu'il s'endormait pendant la représentation ou que la toile tombait sur le cinquième acte de la tragédie. En résumé, l'histoire, les discours politiques ou religieux, la critique littéraire, les pièces de théâtre, les journaux, la poésie dans tous les genres, il voulait tout voir, tout juger, tout régler, en quelque lieu qu'il fût, quelles que fussent ses autres occupations. Il se crut un juge littéraire infaillible, il pensa pouvoir guider les auteurs, leur indiquer les sujets à traiter, la voie à suivre. Or, au fond, qu'était-il lui-même? Un homme de vive intuition, qui avait des éclairs de génie, mais aussi un homme du XVIIIe siècle qui avait lu Vol-

taire et surtout Rousseau, et, en premier lieu, un homme de gouvernement, comme on dit aujourd'hui. La littérature impériale ne pouvait être qu'à l'image et suivant les goûts d'un maître aussi impérieux, et Napoléon Ier n'eut autour de lui que les écrivains qu'il pouvait avoir.

Sa cour, composée surtout de soldats parvenus aux hauts grades et de nombreux survivants de l'ancien régime, était ignorante et peu curieuse de lettres et de poésie, ou bien elle s'en tenait aux ritournelles du passé; c'est pour elle que s'épanouirent les fleurettes de la poésie légère.

A la ville, c'est-à-dire dans Paris, des salons nombreux réunissaient l'élite de la société. Les gens de lettres, les philosophes, les émigrés récemment revenus en France, des opposants, des esprits conciliants essayant de rattacher le passé au présent, quelques écrivains d'élite, des femmes célèbres par leur beauté ou l'élévation de la pensée et du cœur, en faisaient l'ornement. Comme autrefois, on y parlait de tout, de politique, de poésie, de littérature, des bruits du jour, des victoires de l'Empereur et aussi des démêlés de la famille impériale. Chateaubriand s'y montrait dans tout l'éclat de sa gloire naissante. Fontanes, Joubert, M. de Narbonne, Benjamin Constant, y maintenaient les traditions de l'esprit français. Ailleurs, l'abbé Delille lisait les fragments de ses poèmes, Denne-Baron récitait ses poésies, et ainsi, soit chez la marquise de Condorcet, soit chez Mme de Beaumont, chez Mme de Staël, chez Mme Suard, chez Mme d'Houdetot, chez l'abbé Morellet ou chez Mme Joseph Bonaparte, le culte du passé, la critique ou la défense des idées nouvelles en religion, en politique, en littérature, y aiguisaient singulièrement les esprits; mais remarquons qu'à partir de 1804, les salons furent observés, inquiétés par un despote ombrageux, et que les dissidents, qui composaient notamment celui de Mme Récamier, furent loin d'y avoir leurs coudées franches. C'était là une tutelle onéreuse ou stérile dont s'affranchissaient seuls les écrivains indépendants; mais il n'est pas question d'eux ici.

Bien plus bas, était la bourgeoisie parisienne ou provinciale, le peuple des villes et de la campagne. Les uns et les autres lisaient surtout des romans, et, par suite, en favorisaient la production.

Toute cette société, en somme, quoique assez ignorante, ne se désintéressait pas absolument des choses de l'esprit; mais elle n'y attachait qu'une médiocre importance, et, en voulant qu'elles servissent surtout à son amusement, elle les rapetissa. L'Empereur avait de plus hautes visées, mais, encore une fois, il serra trop la bride, et, de par sa toute-puissance, sinon par son absolutisme, s'imposa trop aux goûts des auteurs, qui s'entendirent trop bien, comme on va le voir, à contenter leur public.

La Tragédie. — Sous l'Empire, la tragédie fut beaucoup plus prisée que la comédie : c'était d'ailleurs le goût du maître. Aimer les pièces classiques, celles de Corneille beaucoup plus que celles de Racine, celles surtout de Voltaire, et celles que les auteurs contemporains allaient tailler sur le même patron, c'était, pour les spectateurs, à la fois suivre leur penchant et réagir contre le théâtre de la Révolution : ils s'ôtaient ainsi des yeux, par exemple, le *Charles IX* de M.-J. Chénier, *Les Victimes cloîtrées* de Monvel, *le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal et cette inénarrable *M*me *Angot* du citoyen Eve Maillot. Mais si les sans-culottes de la République et les incroyables du Directoire avaient porté aux traditions et au langage classiques de rudes coups, en exigeant que la scène fût un succédané du club ou de la rue, la tragédie impériale subit plus que tout autre genre littéraire le despotisme de Napoléon. Elle lui dut sa vogue; mais il lui vendit cher ses faveurs. Il visa et réussit à la diriger dans le sens de sa politique, et, par contre, quand elle s'en écarta, il fit pleuvoir sur elle les interdictions. Interdite, par exemple, une pièce sur Henri IV, dont la popularité l'offusquait! Interdit, un *Bélisaire*, à cause d'allusions possibles à Moreau! Interdits, *Les États de Blois* de Raynouard, après avoir été joués sur le théâtre de Saint-Cloud, et interdits pour toutes sortes de mauvaises raisons! Interdit, en 1810, au moment où Georges III d'Angleterre venait de retomber en démence, *le Roi de Cocagne*, dont le héros passait pour fou! *Les Templiers* de Raynouard déplaisent, parce qu'entre autres torts l'auteur a eu celui de donner un beau rôle à Philippe le Bel, et que le meurtrier du duc d'Enghien conçoit de l'ombrage de tout ce qui rehausse l'ancienne dynastie! En revanche, l'*Hector*

de Luce de Lancival, pièce militaire, avait tous ses suffrages. Si Népomucène Lemercier refusait de changer le dénoûment de son *Charlemagne* et de terminer sa pièce par la scène du couronnement, M.-J. Chénier n'hésitait pas à le faire dans son *Cyrus* (1804). Bref, la tragédie ne devait aborder aucun sujet politique, à moins d'entrer dans les vues du maître. Auteurs, acteurs et spectateurs étaient bridés.

Cependant est-ce seulement pour avoir été ainsi réduite « aux règles du devoir » que la Muse tragique de l'Empire ne parvint que rarement à s'élever au-dessus de terre? Sa faiblesse vint-elle uniquement de son esclavage ou de sa servilité? A notre avis, elle résulte bien plus encore de ceci, que les auteurs se forgent de leur œuvre un idéal tout à fait faux ou plutôt ne s'en forment aucun idéal. Toutes les tragédies de l'Empire se ressemblent : qui en lit une, les lit toutes; il est donc parfaitement inutile d'y introduire des divisions. Quel que soit le sujet qu'ils choisissent, les auteurs le coupent et l'ajustent à la mode du jour. Tout y est convenu, réglé, d'après une formule immuable. Toutes les pièces sont composées à l'imitation de celles de Corneille et de Racine, écrites à l'imitation de celles de Voltaire. Les auteurs savent admirablement les jeter dans le même moule, connaissent leur métier, s'entendent en perfection à atténuer, mesurer, doser, en quelque sorte, les éléments tragiques, à ne présenter que des terreurs convenantes et des catastrophes décentes, et surtout à se retrancher derrière les maîtres de l'art. C'était plus que de la mesure et de la circonspection, c'était de la pusillanimité. Rappelons, à titre de curiosité et de document qui a son importance, qu'il y eut, dans leurs rangs, presque autant d'amateurs que d'hommes de métier. Beaucoup de ceux qui réussirent à faire jouer leurs pièces étaient, en même temps, chefs de bureau, employés supérieurs des droits réunis, anciens secrétaires, professeurs, ingénieurs-hydrographes, banquiers même, comme Riboutté.

Que devint alors la tragédie entre de pareilles mains? Un pastiche uniforme, où les règles sont soigneusement observées, dont toutes les parties sont ingénieusement agencées, sans profondeur, sans pathétique, sans rien de vraiment tragique. Il s'y rencontre quelquefois de beaux mouvements, des vers

énergiques et heureux; le choix des sujets, empruntés parfois à l'histoire nationale, n'est pas sans mérite; mais généralement tout y est en surface : situations, caractères, passions. Les récits y prennent la place de l'action, et les pièces se traînent en une longueur insupportable. De même, le style en est trop souvent sans relief. Les auteurs sont corrects; mais ils ont horreur du mot propre, noient leur pensée dans de fades locutions et affectionnent la périphrase. Le vers coule régulier, monotone, comme un ruisseau d'eau claire : c'est le chant du cygne de l'alexandrin classique. Ce qui sauva la tragédie impériale, ce fut l'air imposant, la dignité du maintien, le goût et le respect des traditions classiques, le souci de la couleur locale, mais seulement dans le détail érudit de l'antiquité gréco-romaine, un je ne sais quoi de grandiose, de solennel tout au moins, qui se conciliait assez bien avec le ton du moment, une sorte de fraternité qui reliait par là même le théâtre à la peinture, et surtout l'inappréciable avantage d'avoir été interprétée par Talma, Mlle Georges et Mlle Mars.

A l'appui de ces remarques, passons en revue les noms les plus retentissants et quelques-unes des pièces les plus célèbres d'alors.

Ducis est l'aîné des auteurs dramatiques de l'Empire. On a l'habitude de voir en lui un précurseur, un initiateur, parce qu'il essaya d'adapter Shakespeare à la scène française; mais c'est commettre une étrange méprise. Il ne lit l'auteur anglais que dans une traduction, et, loin de procéder de lui, il est l'émule de Sedaine et de Bouilly. Le commencement de son *Hamlet* (1769) rappelle la scène des conjurés de Cinna; dans *Macbeth* (1784), il tend à faire disparaître l'horreur dont nous saisit Shakespeare, il corrige *Othello* (1792) en y introduisant un dénoûment heureux, et son *Abufar* (1795) est une pastorale biblique, où se révèle seulement la bonté d'un cœur ingénu. Son style est presque toujours d'une incroyable faiblesse, et, somme toute, celui qu'on aurait été tenté d'appeler le David de la tragédie s'y place bien au-dessous de M.-J. Chénier. Ajoutons, à sa décharge, qu'il fut le prisonnier et la victime des conventions, des règles, des scrupules, des procédés de style usités alors, et qu'il y étouffa un naturel impétueux, un esprit

original et le tempérament d'un homme de métier. Observons encore qu'en son temps il eut néanmoins le renom d'extravagant, de fou anglomane, de faiseur de tours de force, et que cette âme républicaine ne subit de tyrannie que celle de la tradition classique.

Gabriel Legouvé, sans puiser ses inspirations aux mêmes sources, se plia de même aux goûts de ses contemporains. *La Mort d'Abel* (1793) est une sombre pastorale qui parut ingénieuse autant que pathétique aux témoins de la Terreur. La tragédie d'*Épicharis et Néron* (1794) renferme quelques monologues intéressants, des péripéties habilement trouvées, un je ne sais quoi d'aimable et de féminin que ne comporte guère un pareil sujet, mais qui eut alors un grand succès. Cela annonce *le Mérite des femmes* (1801) et nous donne l'idée d'un auteur ingénieusement sensible, mais ne nous fait nullement sortir du cercle ordinaire des tragédies de ce temps.

Le *Marius à Minturnes* (1791) d'Arnault a plus de relief et surtout de rapidité. La figure de Marius est assez fermement tracée; mais celle de son fils est terne. Le Cimbre historique n'a qu'une scène, et la pièce est dépourvue d'intrigue. *Lucrèce* (1792), *Cincinnatus* (1795), ont la nudité et la force du style romain, usité alors dans la peinture; *Blanche et Montcassin*, pièce jouée en 1798 et reprise un peu plus tard, fut une date dans l'histoire dramatique du Consulat.

Aucune pièce ne remporta pourtant, à cette époque, autant de succès que *Les Templiers* de Raynouard (1805). Ce succès, M.-J. Chénier l'attribuait à la nouveauté d'un sujet emprunté à nos annales, rompant ainsi avec l'antiquité; mais c'est là une raison de critique, donnée après coup, et à laquelle ne conduit pas une étude attentive de la pièce. Au vrai, cette tragédie était pseudo-cornélienne, comme le coup d'essai de l'auteur, *Caton d'Utique* (1794), ou même pseudo-voltairienne, avec tirades déclamatoires, récits et tous les procédés habituels. Elle reproduisait d'abord la scène de la délibération de *Cinna*, elle développait ensuite une thèse historico-religieuse à la façon du *Mahomet* de Voltaire, et quelques vers ingénieux et brillants y éclataient dans une action unie, trop unie même. Cela faisait justement le compte des spectateurs et excitait leurs applaudissements.

De tragédie nationale, on y voit à peine trace. C'est seulement en 1810, dans la préface des *États de Blois*, que le malin philologue, soucieux d'attirer l'attention du public sur ce qui aurait pu être une nouveauté, écrivait : « Le genre d'intérêt qu'offrent les sujets dramatiques choisis dans l'histoire ancienne est presque épuisé... Reproduisons sur la scène les grands événements et les fameuses catastrophes que l'histoire moderne et surtout nos propres annales offrent à la méditation poétique. » Cela était en effet bon non seulement à dire, mais à faire; Raynouard lui-même ne s'éloignait guère cependant du maître en vogue, de Voltaire. C'est même cette préoccupation toute voltairienne de faire d'une question historique le pivot de la tragédie qui refroidit la pièce des *Templiers* et la rend peu supportable à la lecture, et Napoléon, bon juge cette fois, avait raison contre le public en observant que l'auteur eût mieux fait de chercher à émouvoir[1].

Népomucène Lemercier a toujours passé, lui, pour un novateur. Or, d'un côté, M. Vauthier[2], son dernier appréciateur, trouve que le fond de son caractère fut la raison sans l'enthousiasme; d'autre part, Lemercier commence sa carrière en imitant Eschyle et la termine en refusant obstinément sa voix à Victor Hugo, candidat à l'Académie française, qui devait l'y remplacer. En quoi, dans l'intervalle, eut-il lieu d'innover? A vrai dire, il est imbu de la tradition classique; quand il s'en sépare, ce sont boutades d'un esprit fumeux, bizarre autant qu'ingénieux. Encore n'avons-nous rien à remarquer de tel dans ses tragédies. *Agamemnon* (1797) est une pièce qui a une saveur eschylienne; mais elle est selon la formule classique. *Charlemagne* (1816), qui nous met sous les yeux une conspiration contre l'empereur, fait mouvoir les ressorts tragiques que l'on connaît. Hernani ramassa plus tard le poignard d'Astrade-Cinna, un des personnages de cette tragédie; mais Lemercier pâlit singulièrement en face de Victor Hugo. Dans *la Démence de Charles VI* (1820), il avait bien l'intention de régénérer le théâtre en le rendant national; mais la vérité historique est trop forte pour lui. Un dauphin qui a horreur de verser le sang, un Duchâtel simple-

1. *Correspondance*, lettre à Fouché, 31 décembre 1806.
2. *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemercier*, thèse, 1886.

ment féroce, une Isabeau faisant uniquement de la politique, un Charles VI clairvoyant dans sa démence, un peu de sentimentalité brochant sur le tout, ce n'étaient pas là des personnages et des éléments tragiques capables de tirer la pièce hors de l'ornière battue.

Baour-Lormian, de Toulouse, donna, en 1806, *Omasis ou Joseph en Égypte*, qui eut du succès. On peut se demander aujourd'hui comment il en fut ainsi. *Mahomet II* (1811), du même, ne réussit pas, quoique étant une pièce militaire, propre à plaire au maître. Cette tragédie était racinienne, voltairienne, et rappelait *Andromaque* et *Mahomet*. On y observe de l'habileté dans l'arrangement des parties et même quelquefois dans le style; mais il n'y a pas trace de couleur locale. Cela semble avoir été écrit vite, pour être joué vite et arriver à temps.

L'*Hector* (1809) de Luce de Lancival, professeur de rhétorique au collège Louis-le-Grand et de poésie latine à la Sorbonne, alla aux nues, et Napoléon en récompensa l'auteur par une pension de 6000 francs. Villemain, qui fut l'élève de ce professeur, appelle *Hector* une pièce homérique. Luce sait, il est vrai, faire une tragédie selon les règles, balancer les passions, nuancer les situations et les personnages; mais sa pièce ressemble à une traduction : c'est une page de l'Iliade délayée en drame. Les vers en sont aisés, sans jamais enfoncer en nous l'aiguillon. Qu'on en juge par cette tirade d'Hector, qui s'écrie :

> Les traîtres! Je descends, infidèle à ma gloire,
> Quand tout fuit devant moi, du char de la victoire.
> J'enchaîne dans ce cœur, qu'irrite le repos,
> L'impétueux désir de combattre un héros
> Dont le nom m'importune, et le seul dont ma lance
> N'ait point, sous nos remparts, essayé la vaillance.

Ce sont là les accents de la trompette guerrière; mais elle n'a qu'une note. Dans le reste de la pièce, Luce semble continuer de faire sa classe, sur la scène; les spectateurs assistaient moins à un drame qu'à une explication d'Homère.

Le *Ninus II* (1813) de Brifaut eut, comme on le sait, l'aventure la plus extraordinaire. Il s'appelait d'abord *Don Sanche*; mais « nos troupes franchissant les Pyrénées, il fallut aban-

donner un terrain devenu trop glissant... L'auteur se réfugia en Assyrie avec ses héros [1]. » La pièce n'en réussit pas moins, car elle pouvait indifféremment se passer à Madrid, à Ninive ou à Naples. Elle est l'envers d'Athalie. Ninus II est aussi vertueux qu'Athalie est perverse; Mathan, Abner, Joas, s'y appellent Ramnisse, Zorbas, Elzire. Il y a là de grandes douleurs, tout le monde larmoie, c'est un pathétique de mélodrame, coupé çà et là par un couplet guerrier de circonstance.

Pourquoi parler en outre du *Pyrrhus* de Le Hoc (1807), qui eut l'honneur d'être interdit, de la *Brunehaut* (1810) d'Aignan, qui est toute en récits pleins d'horreur, du *Phocion* (1817) de Royou, de l'*Oreste* (1821) de Mély-Janin? Nous retrouvons, dans ces pièces, les tendances, les défauts et, beaucoup plus rarement, les qualités signalés chez les coryphées de la tragédie impériale. Nous ne pouvons que rappeler, en terminant, Jouy, dont le *Tippoo-Saïb* est de 1813, mais le *Sylla* de 1824, Viennet, dont le *Clovis* est de 1820, Ancelot, dont le *Louis IX* est de 1819, Lucien Arnault, dont le *Régulus* est de 1822, Alexandre Guiraud, dont *Les Machabées*, Alex. Soumet, dont la *Clytemnestre* sont de la même année. Ils sont les derniers venus, mais ils sont la descendance directe des tragiques de l'Empire. Le romantisme l'interrompt et finalement la remplace.

Le Drame et le Mélodrame. — Entre la tragédie et la comédie, s'était, au XVIII[e] siècle, introduit le drame bourgeois, dont Diderot avait rêvé le triomphe dans les siècles futurs. Il était devenu le drame populaire, entre les mains des dramaturges de la République et du Directoire. Prose ou vers, il avait la prétention de se rapprocher de la vie courante, de substituer à la solennité tragique de princières infortunes des souffrances plus vulgaires, mais non moins pathétiques. Les moyens qu'il employait étaient violents, et, dans le milieu le plus plat, éclataient des catastrophes. Les partisans de la tradition classique allaient en rugir de colère, et le critique Geoffroy reprochait justement au genre nouveau de se fonder, sans s'en douter ou sans l'avouer, sur le romanesque et la sensiblerie; certains drames firent pourtant couler de douces larmes, et, après

1. Lepeintre, *Répertoire du Théâtre-Français*, édit. stéréotypée.

thermidor, le public s'abandonna avec délices, au théâtre, à des accès de sensibilité. Le maître du genre, à cette date, fut Bouilly, qu'on surnomma « le poète lacrymal », et son chef-d'œuvre fut *l'Abbé de l'Épée*, qui est de 1795. Il donna quelques comédies en prose, au commencement de l'Empire, où il remplaça heureusement la sensiblerie par la bonhomie et une gaîté aimable. Dans *Madame de Sévigné* (1805), par exemple, il essaie de faire revivre une grande dame dans son entourage. Il y a là une certaine science du théâtre, de l'esprit, des mots, des tirades comiques; mais c'est surtout pastoral, bonhomme, florianesque. Le XVIIe siècle y revêt le costume des paysanneries du XVIIIe. Bouilly est le Debucourt du théâtre.

Alexandre Duval est un tout autre homme, et il est le véritable dramaturge du premier Empire. En lui, tout fut inégal : fortune, caractère, talent; mais sa vie est encore moins agitée qu'active, et, sans les dissiper, il mit à profit la vivacité et la fécondité prodigieuse de son imagination. Il est essentiellement un homme de théâtre, il a l'entente de la scène, il sait nouer une intrigue, il attrape le naturel du dialogue, il fait habilement entrer dans ses pièces tout ce qu'il a pu recueillir d'observations au cours d'une vie aventureuse, il a de la facilité, de l'ingéniosité; mais il manque de profondeur : ses types ne sont que croqués. Notons qu'exactement avec A. Duval le drame n'est plus ni larmoyant, ni poignant, et qu'en ce sens il se distingue de la comédie sensible du XVIIIe siècle, qu'elle s'appelle *Mélanide*, *Eugénie* ou *Paméla*, et du mélodrame, proprement dit, qui fleurit simultanément; qu'il n'est pas plus en germe le drame romantique, dont le feutre allait s'accommoder de panaches éclatants, qu'il ne fait nullement pressentir les thèses et les crises sociales du drame contemporain, mais qu'il est simplement la représentation de scènes empruntées à la vie quotidienne, comme détachées sur le vif, qu'il est tout à la fois larmes et rire, historique à l'occasion (et quelle histoire est la sienne!), et qu'en fin de compte il est vivant de la réalité des situations ordinaires, par l'émotion naturelle qu'elles causent, dans un fourmillement de personnages tout à fait plaisant, au hasard d'une peinture des caractères à peine esquissée, sans aucune couleur locale, et même avec une hardiesse qui se joue des anachronismes les

plus audacieux, — le tout rendu dans un style qui, comme le fond, a de l'aisance, un air naturel, du trait, de l'à-propos, mais qui ressemble étonnamment à la conversation des bourgeois d'alors. Duval, qui cherchait partout le succès, ne reculait même pas, pour l'attirer à lui, devant les allusions aux événements contemporains et aux hommes du jour, et le pouvoir régnant lui faisait l'honneur d'interdire ses pièces, ni plus ni moins que les tragédies qui faisaient ombrage.

Il écrivit plus de cinquante pièces, drames ou comédies, car il alla du drame historique ou prétendu tel à la comédie de mœurs, d'intrigue et même de caractère, avec la plus incroyable facilité et d'ailleurs beaucoup d'entrain. Il sentit l'importance de la comédie de mœurs et y visa ; mais il réussit mieux dans la comédie historique, où il annonce Scribe, la comédie d'intrigue et le drame proprement dit. Si son *Menuisier de Livonie* (1805), son *Charles II* ou *le Labyrinthe de Woodstock*, *la Manie des Grandeurs*, *la Princesse des Ursins*, *Édouard en Écosse*, *la Jeunesse de Henri V*, *le Tyran domestique*, maltraité par Geoffroy, ne se lisent pas aujourd'hui sans ennui, telles de ses petites pièces, moins ambitieuses, comme *Les Tuteurs vengés* (1794), *Les Projets de mariage* (1790), *Les Héritiers* (1796), ne sont pas sans agrément et ont supporté, dernièrement, sans trop de désavantage, le feu de la rampe, soit à l'Odéon, soit même au Théâtre-Français.

Duval ne s'interdit pas l'imitation de ses devanciers, de Beaumarchais, par exemple, dans *Les Projets de mariage*, de Brueys dans *le Tyran domestique*; mais sa caractéristique est d'embourgeoiser le théâtre. Il descend même plus bas et met en scène, dans son *Chevalier d'industrie*, des aigrefins et des escrocs; il n'avait plus qu'un pas à faire pour arriver au mélodrame : il s'en sauve par la verve comique.

En son genre, il a comme contemporains, mais non comme rivaux : Faur, ancien secrétaire du duc de Richelieu, qui, entre autres petits actes, a écrit *le Confident par hasard* (1801), où se joue l'éternelle histoire du père et du fils rivaux; Julie Molé, qui accommode au goût du jour *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue; Caigniez, qui fut surnommé le *Racine des boulevards*, Guilbert de Pixérécourt, qui fit jouer plus de cent vingt pièces,

dont la plupart sont des mélodrames, dans tous les théâtres secondaires d'alors [1].

Le mélodrame, en effet, qui exagère et exaspère le drame, qui ne se fonde guère sur l'histoire mais vit plutôt d'aventures extraordinaires, lesquelles traversent, déchirent, la banalité des événements de la vie quotidienne, qui obtient enfin de gros effets de rire et de larmes, ne date guère que de l'Empire. Il ne pouvait en être autrement dans un temps où l'on lisait avec fureur les romans d'Anne Radcliffe, de Mme Cottin, de Ducray-Duminil, et de leurs imitateurs. La veine était riche et ne devait pas sitôt se tarir : elle est exploitée avantageusement même de nos jours. *Les Deux Orphelines*, *Les Deux Gosses*, sortent du même sac, ainsi que tout le répertoire de Bouchardy, d'Anicet Bourgeois, de d'Ennery et autres fournisseurs des scènes de l'ancien « boulevard du crime ».

La Comédie. — La comédie plut beaucoup à une société qui se fatigua de la solennité de l'alexandrin tragique et fut amenée, par satiété et esprit d'opposition, à détester ce que jadis, avec le maître, elle avait adoré, je veux dire la tragédie.

Quatre noms s'y distinguent entre tous les autres : Collin d'Harleville, Andrieux, Picard et Étienne, et encore les deux premiers sont-ils plutôt de la fin du XVIIIe siècle. Dans *l'Inconstant* (1786), *l'Optimiste* (1788), *Les Châteaux en Espagne* (1789), *le Vieux Célibataire* (1792), Collin montre un talent aimable, facile, place le comique dans les situations plutôt que dans les mots, selon la remarque fort juste de Geoffroy, côtoie, en somme, la comédie de caractère, mais n'arrive qu'à peindre par le menu quelques travers innocents et à nous en faire sourire. Petites intrigues, petites peintures, petits effets, le tout à l'usage d'une société qui se contentait de peu !

Son ami Andrieux eut tout autant de grâce, de naturel, d'aisance que lui, avec quelque chose de plus ingénieux et de plus fin. *Anaximandre* (1787) n'est guère qu'un lever de rideau, mais la mise en scène en est galante. Son chef-d'œuvre, *Les Étourdis* (1787) ou *le Mort supposé*, a beaucoup de gaîté,

1. En 1799, il y avait, à Paris, 23 théâtres et 644 bals; sous l'Empire, le Théâtre-Français, l'Odéon (1808), Feydeau, qui était sur l'emplacement actuel de la Bourse, Favart, Louvois, avaient surtout la vogue et les bons acteurs.

quelque peu d'imprévu, et reste foncièrement comique. Le vers est facile, l'expression juste. C'est en tout temps un élégant badinage qui eut beaucoup de succès; c'est le premier essai de la comédie anecdotique.

Picard et Étienne eurent la bonne idée de faire sortir le théâtre comique de la voie étroite, où Collin et Andrieux l'avaient engagé, et d'essayer la peinture des mœurs de leur temps. Quand ils se bornèrent à placer leurs comédies dans le milieu bourgeois et à leur donner pour fond les mille incidents de la vie ordinaire ou la caricature de quelques travers sans importance, ils ne furent que médiocrement plaisants. Ce qui pourrait même nous étonner, sans nous ravir, c'est l'incroyable sans-gêne avec lequel ils font défiler devant nous toutes sortes de petites gens, qui viennent nous conter leurs petites affaires et nous initier à leurs petits tracas domestiques, ne s'entretiennent que de dîners, de visites, des retards de la diligence, de courses en cabriolet, de mariages qui se font, se défont, se refont avec la plus grande facilité, marionnettes, dont l'auteur tient à peine le fil, plutôt que personnages de comédie. Mais où les pièces se corsent et deviennent intéressantes, c'est quand elles nous présentent « le pêle-mêle de la société française, surprise en pleine débâcle, le désarroi des usages, des sentiments et des idées, la cohue des audacieux, des fourbes, des parvenus insolents et des intrigants prêts à tout.... cette plèbe dorée de laquais improvisés millionnaires, mais embarrassés de leur métamorphose, en un mot, tout un carnaval de Margots et de Gothons déguisées en grandes dames, mais qui se dénoncent, sans le savoir, par leur tournure, leurs manières ou leur langage »[1].

Le théâtre de Picard a ces deux faces, presque simultanément. C'est cependant surtout dans la première partie de sa carrière que cet auteur décrit le monde de son temps, tel que l'avaient rendu les bouleversements de la Révolution et l'incroyable licence des mœurs du Directoire. A propos de *Médiocre et Rampant* (1797), Artaud dira : « Ce tableau, quelle qu'en puisse être la vérité, nous étonne comme le spectacle des mœurs d'une peuplade inconnue »; il était pourtant ressemblant. *L'Entrée dans le*

1. Merlet, *Tableau de la Littérature française*, 1800-1815, t. I, p. 322.

monde (1799), *Duhautcours ou le Contrat d'Union* (1801), montraient le mélange des ci-devant ruinés et de ces fournisseurs, de ces agents d'affaires sans scrupules qui devaient leur fortune à l'agiotage, aux concussions, aux banqueroutes. C'était une face de l'éternelle question d'argent, entre Turcaret et Mercadet. Les croquis sont vifs, ce ne sont pourtant que des croquis. Ce qui dépare ces comédies, à la lecture, c'est la vulgarité du ton et du style. On ne peut rien imaginer de plus terre-à-terre que cette prose : c'est la conversation de la rue transportée sur la scène.

Picard fut bientôt forcé, par ordre du pouvoir, de quitter ce terrain brûlant. Il se confina dans la peinture des sujets domestiques, cadre plus restreint, dans lequel cependant il put faire évoluer un assez grand nombre d'originaux, tirés des conditions moyennes. *Encore les Ménechmes*, *le Vieux Comédien* (1803), *la Noce sans mariage* (1805) et bien d'autres pièces sont de ce genre. Dans *le Collatéral ou la Diligence de Joigny*, il a l'idée non seulement de mettre les provinciaux sur la scène, mais de les y mettre dans leur propre ville. C'est encore plus une bouffonnerie qu'une comédie. C'était l'embryon de *la Petite Ville* (1801), le chef-d'œuvre de Picard. Cette agréable comédie est composée de scènes à tiroirs, et, en quelques endroits, elle touche à la charge; elle renferme pourtant autre chose que des quiproquos et des incidents vulgaires, et elle met spirituellement en action la page de La Bruyère qui lui sert d'épigraphe et de thème. La bouffonnerie s'accentue dans *Les Provinciaux à Paris* (1802), où la grande ville est représentée comme un coupe-gorge, un tripot, un antre de filous et de voleurs. C'est un excès dans lequel se gardera bien de tomber plus tard l'auteur de *la Cagnotte*. *Monsieur Musard* (1803), *Les Marionnettes* (1806), *Les Ricochets* (1807) étaient mieux réussis; Picard y faisait éclater sa gaîté habituelle, le don de saisir les ridicules, les ressources infinies d'un homme rompu à son métier : comme tel, il est directement le devancier de Labiche.

Étienne ne fut pas uniquement un auteur comique comme Picard; c'est pourtant au théâtre et surtout à une pièce, *Les Deux Gendres*, qu'il dut sa réputation. Quand, venant de la Haute-Marne, il eut débarqué à Paris en 1796, à l'âge de dix-huit ans, il commença par donner à des scènes secondaires des

pièces très secondaires elles-mêmes, comme *le Rêve*, *le Chaudronnier homme d'État*, *le Pacha de Surène*, et, par là, il ne fit qu'envelopper d'un peu de malice un grain de bon sens. Il haussa le ton dans *Les Deux Mères* (1802), *la Jeune Femme colère*, *Brueys et Palaprat* (1807), et se montra le successeur d'Andrieux et de Collin. Il tourne alors agréablement le vers, il a de l'esprit, et il côtoie la comédie de caractère. C'est à ce moment qu'il devient l'objet des faveurs du pouvoir impérial et est nommé chef de division de la presse au ministère de l'Intérieur. En 1810, le succès éclatant des *Deux Gendres*, comédie en cinq actes et en vers, lui ouvre les portes de l'Académie Française et de la renommée. Dupré, beau-père, indignement exclu du domicile de ses deux gendres, Dervière et Dalainville, pour qui il s'est imprudemment dépouillé de sa fortune, couchera-t-il à la belle étoile ou trouvera-t-il ailleurs un honnête abri, telle est la fable de la pièce. Elle est aussi vieille que l'égoïsme et l'ingratitude; mais, après Shakespeare et Piron, Étienne trouva le moyen de la rajeunir. *Les Deux Gendres* sont un mélange assez heureux de la comédie de mœurs et de la comédie de caractère. Il y a là quelques jolies peintures, de la satire, du trait, un dialogue incisif et toujours agile. Comme on sait, Étienne paya cher sa victoire; on lui contesta durement la paternité de sa pièce, et cela donna lieu à une sorte d'émeute littéraire. Ceux qui en voudront connaître les différentes phases en trouveront l'histoire in extenso dans le sixième volume des *Causeries du Lundi* de Sainte-Beuve. Le pouvoir régnant désavoua Étienne; suspendre les représentations de la pièce n'était pas, heureusement, lui enlever ses mérites. L'auteur ne retrouva jamais cette bonne veine; il semble pourtant que, dans cette pièce imitée, son bien propre était ce qu'il y avait mis de meilleur. Rappelons encore le succès bruyant d'actualité qu'obtint *l'Intrigante* (1812). La pièce visait l'Empereur, qui, voulant donner des héritières à ses soldats, désignait les mariages et méconnaissait les droits du père de famille.

Les autres auteurs comiques ou dramatiques de l'Empire, fort goûtés de leur temps, sont presque inconnus aujourd'hui. Citons Riboutté, de Planard, qui excella dans les livrets d'opéra-comique, Roger, que son *Avocat* fit entrer à l'Académie Fran-

çaise, Hoffman, que nous retrouverons parmi les critiques littéraires, Delrieu, Georges Duval, Dumaniant, Mercier-Dupaty, Yves Barré, Radet, Desfontaines, Désaugiers, le gai chansonnier, et Gentil, dont *l'Hôtel Garni* (1814) charma les spectateurs,

Et mille autres qu'ici je ne puis faire entrer,

sans compter les vaudevillistes comme Moreau, Rochette, Brazier, les librettistes d'opéra et les parodistes.

Avant de quitter le théâtre comique, ce serait une injustice d'omettre Nép. Lemercier. Sa comédie de *Plaute* est sévèrement jugée par M. Vauthier; elle a pourtant été fort applaudie de son temps, et nous avouons, à la lecture, avoir été du goût du public. Il ne serait pas impossible d'y trouver en germe un genre brillamment repris de nos jours par Th. de Banville. *Le Frère et la Sœur jumeaux* (1816) manquent de jeunesse et de gaîté; mais *Pinto* (1800) et *Christophe Colomb* (1809) sont tout autre chose. Ce sont deux comédies historiques qui mêlent la tragédie et la comédie et annoncent un genre nouveau : le drame romantique. Il occupera victorieusement la scène pendant quarante ans. Alors les Alex. Duval, les Picard, les Étienne, les Lemercier, auront vécu, et, pour qu'ils revoient un instant la rampe, il faudra que d'ingénieux conférenciers[1] procèdent véritablement à leur exhumation et remettent sous les yeux d'un public complaisant ces vieux représentants de la gaîté française.

La Poésie épique. — C'est remuer des cendres encore plus froides que de passer la revue des poètes épiques, officiels et didactiques de l'Empire.

On comprend que la poésie épique ait tenté les mâche-laurier d'alors : ils pensaient emboîter le pas à l'auteur de *la Henriade* et retrouver aisément l'inspiration héroïque dans un temps fertile en héros. L'héroïsme était dans l'air, comment ne pas espérer le fixer dans une épopée? C'était aussi couper court aux irrévérences de la poésie légère et faire grand. Pour y arriver, ces Homères d'un jour crurent qu'il leur suffisait d'imiter les Anciens et d'employer les procédés habituels de l'épopée. Tout en ayant le bon goût de proscrire les machines et de ramener l'action aux

1. Voir *Revue des cours et conférences*, 1896.

proportions de l'humanité, ils n'enfantèrent que des poèmes froids, plats, prolixes, à peine relevés par les grâces du détail. L'*Achille à Scyros* de Luce de Lancival n'est qu'un élégant pastiche de quelques chants de l'Énéide. Le *Charlemagne à Pavie* de Millevoye est un lamentable avortement, et le même héros ne réussit pas mieux à trois autres poètes : Théveneau, le prince Lucien et le Vte d'Arlincourt. Ni *Héro et Léandre* de Denne-Baron, ni *la France délivrée* de Tardieu de Saint-Michel, ni le *Philippe-Auguste* de Parseval-Grandmaison, ni *la Bataille de Hastings* de Dorion, en six chants, ni *Les Helvétiens* de Philibert Masson, ni *Les Rose-Croix* de Parny, ni *la Philippide*, en 16 000 vers, de Viennet, ni *Rosamonde*, *la Maltéide*, *la Davidéide* de Brifaut, ni même *La Grèce sauvée* de Fontanes, ne s'élèvent au-dessus de cette médiocrité. Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* (1812), *Amadis de Gaule* (1813), *Roland* (1814), en tout 30 000 vers, Creuzé de Lesser veut réhabiliter le moyen âge; mais son petit vers facile et sautillant se recommande plutôt de l'Arioste, des contes de Voltaire ou même de Gresset que des Chansons de geste. C'est l'expression littéraire du genre appelé *troubadour*. N. Lemercier sacrifia, lui aussi, au goût de l'épopée. Sa *Mérovéide* (1818) est amusante; mais il a le tort d'y tourner en ridicule sainte Geneviève. *Les Ages français*, en octosyllabiques, sont un abrégé assez alerte de l'histoire de France. *L'Atlantiade*, en six chants, troisième partie d'un cycle qui comprend *Homère*, *Alexandre* (1800) et *Moïse* (1823), en décrivant la submersion de l'île Atlantide, est étrange, péniblement martelée, mais ingénieuse. La *Panhypocrisiade*, comédie épique où les grands hommes hypocrites du XVIe siècle sont démasqués, renferme certaines parties étincelantes de verve; d'autres, au contraire, semblent les visions d'un halluciné. Malgré les disparates, c'est autrement puissant que le *Folliculus* de Luce de Lancival, qui, là encore, en daubant Geoffroy, imite Voltaire dans ses diatribes contre Desfontaines et Fréron. Luce n'en fut pas moins, soit dit en terminant, le plus couronné, le plus choyé, le mieux renté des beaux esprits de son temps.

La Poésie officielle. — Dramatique ou épique, la poésie songeait indirectement à plaire au maître tout-puissant; directement, elle ne manqua aucune occasion de chanter sa gloire, la

magnificence de ses fêtes et tous les bonheurs que lui prodiguait la Fortune.

L'art a peu de place dans ces compositions faites, pour ainsi dire, sur commande, suscitées par le besoin du moment, non par l'inspiration. M.-J. Chénier écrivit plusieurs odes et commença même un poème épique à la gloire du Premier Consul. Il s'en est excusé en ces termes :

Crédule, j'ai longtemps célébré ses conquêtes,
Au forum, au sénat, dans nos jeux, dans nos fêtes;
Je proclamais son nom, je vantais ses exploits,
Quand ses lauriers soumis se courbaient sous nos lois.

Il ne trouva la poésie que dans une rétractation, la belle élégie de *la Promenade.* Les chants d'hyménée, les odes, les dithyrambes, les cantates, sont les formes qu'employèrent alors de préférence les poètes. A l'occasion du mariage de l'Empereur avec Marie-Louise, les colonnes du *Mercure* débordèrent d'hommages lyriques : Michaud, le chevalier Fourcy, Tissot, Campenon, font fumer l'encens dans leurs vers. Mais tout y est vieillot, car les auteurs n'ont sorti pour la circonstance que les oripeaux fanés de la poésie. Quand le roi de Rome fut à naître et fut né, ce fut pis. N. Lemaire avait célébré en vers latins la grossesse de l'impératrice. 12 730 candidats se disputèrent cinquante prix proposés pour ce sujet. 1300 concurrents entrèrent dans la lice pour célébrer Napoléon II; mais celui qui devait un jour effacer par un chef-d'œuvre toutes ces compositions officielles n'était encore qu'un enfant lui-même, j'ai nommé V. Hugo. Toute cette poésie était stérile et orgueilleuse, et la mesquine industrie du métier ne suppléait pas à l'indigence du fond et de l'inspiration.

La Poésie légère. — Quand, au contraire, la poésie du jour fut sans ambition, simple ou malicieuse, elle produisit de charmants effets, aux mains de versificateurs habiles et spirituels. Les plus jolis spécimens de la poésie de l'Empire sont peut-être quelques petites pièces de Ducis, quelques contes d'Andrieux, de Deguerle, de Pons, de Legouvé, les fables d'Arnault et de François de Neufchâteau, quelques épigrammes acérées d'Écouchard-Lebrun, de M.-J. Chénier, ou même de Baour-Lormian, qui, au moins une fois, eut de l'esprit, contre Lebrun.

C'est discret, fin ou délicieusement cruel. Les auteurs ne sentaient plus la férule du maître, ils n'avaient plus à compter avec Maret, Fouché ou Cambacérès ; avec la liberté, ils retrouvaient les accents naturels de leur voix et l'emploi de leurs moyens :

Les serins *chantaient* dans les cages. (M.-J. Chénier.)

La Poésie didactique. — En abordant la poésie didactique, que l'on plaçait bien au-dessus de ces bluettes, nous touchons du doigt les mérites comme aussi la faiblesse native de la poésie impériale. Par le genre même qu'ils traitaient, les poètes n'avaient pas à redouter la censure officielle. Libres, ils pouvaient prendre l'essor : ce sont les ailes qui leur ont manqué. On sait exactement aujourd'hui combien le genre « doctrinal » fleurit au moyen âge et comme les Français n'ont jamais cessé de le cultiver ; mais c'est surtout l'exemple de Boileau et le succès inouï qu'avait obtenu l'*Art poétique*, c'est encore la vogue étonnante qu'eut la traduction des *Géorgiques* de Delille (1769), qui précipitèrent les poètes dans cette voie. L'esprit scientifique du XVIII[e] siècle les amenait d'ailleurs par l'analyse à la description, qui en est l'apparence ; d'autre part, le goût et l'étude de la nature, l'influence de Buffon et de Rousseau, devaient susciter des Virgiles. Or ce qu'avait eu le maître latin, ce qu'avait eu J.-J. Rousseau et ce que n'eurent pas ces aveugles imitateurs, c'est justement le sentiment de la nature, c'est une sensibilité passionnée, qui échauffe la pensée et le verbe lui-même, et qui est la condition essentielle de la vraie poésie. Trop fidèles aux habitudes reçues, ils sont sensibles, comme on l'était au temps de Louis XVI, mais ils ont moins de sensibilité que de sensiblerie. Ils cherchent à plaire beaucoup plus qu'à traiter leur sujet avec grandeur et énergie, et ils n'arrivent alors qu'aux grâces mièvres d'une description superficielle, aux tirades pompeuses, aux vers ronflants et vides, aux traits d'esprit. Ils rappellent tous la manière ou de Saint-Lambert ou de Delille. Ils visent beaucoup moins à enseigner qu'à décrire. Une telle poésie n'exigeait que des efforts mécaniques auxquels suffisaient un peu d'habileté de main et la pratique du vers. Il n'y a guère autre chose dans *la Luciniade* ou Art des accouchements de Lacombe (1792), dans *la Maison des champs* de Campenon, *la*

Navigation d'Esménard, qu'estimait Napoléon, *le Printemps d'un proscrit* (1803) de Michaud, *Les Plantes* et *la Forêt de Fontainebleau* du P. Castel, *la Sphère* de Ricard, *l'Astronomie* de Gudin, *la Gastronomie* de Berchoux. Mme de Staël condamne, sans trop de sévérité pourtant, cette virtuosité poétique s'exerçant sur d'aussi maigres sujets : « Traduire en vers, dit-elle, ce qui était fait pour rester en prose, exprimer en dix syllabes, comme Pope, les jeux de cartes et leurs moindres détails, ou, comme les derniers poèmes qui ont passé chez nous, le trictrac, les échecs, la chimie, c'est un tour de passe-passe en fait de paroles, c'est composer, avec des mots, comme avec les notes, des sonates sous le nom de poèmes[1]. » *Le Dernier homme* de Grainville (1805) serait peut-être sorti de ce cadre étroit ; mais le malheureux auteur n'eut pas le temps de donner une forme définitive à l'esquisse du poème en prose qu'il avait publiée.

L'abbé Jacques Delille fut le maître incontesté du genre didactique, il fit école et doit être rendu responsable de ce débordement de poésie et de toute la préciosité dont elle fut pleine. Dans *Les Jardins*, en quatre chants, dans *l'Homme des Champs*, en quatre chants, dans *l'Imagination*, en huit chants (1785-1794), dans *Les Trois Règnes*, en huit chants, dans *la Conversation*, en trois chants, il donne le funeste exemple d'une versification facile, fluide, capable de se répandre sur tous les sujets. Il eut, comme Ronsard, des annotateurs, qui se chargèrent de faire voir au public les beautés de ses poèmes. Il n'était pas d'ailleurs sans mérite. Il est du XVIIIe siècle pour la légèreté, la grâce, la mièvrerie de l'esprit, car il a de l'esprit. Tout le charme de la poésie est pour lui dans une forme spirituelle, fine, quintessenciée. La périphrase jolie, l'allusion ingénieuse, discrète ou même libertine, le vers coulant, bien attifé, voilà son triomphe. Il décrit, il décrit, il décrit, comme l'abbé Trublet compilait. Il décrit surtout à coups de verbes, gradués, dosés goutte à goutte, comme une liqueur. Est-il quelque chose de plus gentillet que cette description en action du cornet à dés :

Dans le cornet fatal le dez a retenti :
Il s'agite, il prélude, il sort, il est sorti.

1. *L'Allemagne* : De la poésie en 1800.

Coucou, ah, le voilà! Qui ne connaît *le Coin du feu*, dans le premier chant des *Trois Règnes*? On a moins retenu, dans le chant III du même poème, l'épisode de Damon et de Musidore, surprise au bain. Ce serait leste, si c'était moins innocent. L'âme de Delille, a-t-on dit, avait toujours quinze ans. Avec quelle fausse élégance de termes abstraits il nous trace, dans *la Conversation*, le portrait de Mme Geoffrin et de son cercle! Il payait d'une monnaie qui avait cours partout les succès de salon qu'il avait remportés. Le traducteur des *Géorgiques*, de l'*Énéide*, du *Paradis perdu* en douze livres, ne se connaissait alors point d'égal. Et pourtant, comme l'a remarqué Sainte-Beuve, sa poésie était de la poésie jésuitique : « Il succédait, à Amiens, à ces jésuites dont il allait introduire en français les procédés de vers latins et tant de descriptions fort ingénieuses... Il y a du père Sautel dans Delille[1]. » J'ajouterai, et du Voiture aussi. Rivarol disait de Delille : « Il fait un sort à chaque vers, et il néglige la fortune du poème. » C'était là son moindre défaut. Rappelons, pour en finir avec lui, qu'entouré d'un monde plutôt royaliste, il resta en dehors de la faveur impériale. Sa poésie était d'ailleurs inoffensive; on ne voit pas ce qu'elle eût perdu à être officielle.

La Poésie élégiaque. — Entre Delille et Lamartine se placent quelques noms, qui furent alors célèbres, mais dont la postérité se souvient à peine. A propos de l'un d'eux, Denne-Baron, Sainte-Beuve[2] écrivait jadis qu'un printemps poétique nouveau se préparait alors dans cette société. Or ce printemps n'a guère été qu'un pâle automne. Denne-Baron lui-même a quelque grâce; mais c'est mièvre et suranné. C'est un Ronsard de pendule, ou, à cause d'une sorte d'imitation de l'antiquité, un André Chénier enrubanné de bandelettes grecques. Il ne traduit pas Properce, il l'abrège, il l'élude, pour ainsi dire, et l'accommode au goût du jour. Et cependant il n'était pas seul à traiter ainsi les Anciens! Jamais on ne les a plus traduits qu'à cette époque; mais ni Delongchamps, ni Guéroult, ni même Daru, ne les rendirent dans leur intégrité. Ce n'était pas antique, c'était vieux : cruelle méprise! Tous les poètes d'alors la commirent. Ils crurent suivre les traces des maîtres latins

1. *Portraits littéraires*, t. II, p. 70.
2. *Causeries du lundi*, t. X, p. 387.

ou grecs; mais de l'antiquité, ils ne tirèrent qu'une mythologie vieillotte et ne firent que du vieux-neuf. Sceptiques, épicuriens, voltairiens, ils n'eurent pas le culte du beau, du vrai, du réel. Ils sont galants, érotiques, libertins, ou vaguement rêveurs à la façon de Young, sans passion, sans amour, sans fantaisie. Rien ne les touche, ne les pénètre, ne leur arrache un cri de bonheur ou de souffrance. Ils se confinent dans les petits sujets. S'ils prennent la plume ou, comme ils disent, la lyre, les plus vigoureux, les plus personnels d'entre eux, s'affadissent dans le joli, le convenu et une froide élégance du détail.

Legouvé fut un poète ingénieux, aisé; mais il n'y eut en lui, non plus, rien de nouveau ni de printanier. Luce de Lancival rimant une *Épître à Clarisse* sur les dangers de la coquetterie, c'est Jupiter qui donne des conseils de toilette à Vénus : un bâton de cosmétique lui sert de foudre. Ce professeur de rhétorique, à la fois enjoué et magniloquent, grandit tout ce qu'il touche.

Baour-Lormian obtint un grand succès, en 1801, en traduisant en vers les *Poésies d'Ossian*; aucun poète ne fait pourtant plus penser à ce prometteur d'Horace qui ouvre démesurément la bouche pour n'en rien laisser sortir : son élégance pompeuse est sonore et vide [1].

En 1838, Fontanes est, aux yeux de Sainte-Beuve [2], un Racine, un Horace, un André Chénier, un Lucrèce, un du Perron, un Racan, un Maynard, que sais-je encore? et surtout il n'est pas un poète de l'Empire; dix ans plus tard [3], le critique lui retire d'un coup de griffe ce qu'il lui avait jadis donné à pleines mains, et Fontanes n'est plus qu'un poète timide. C'est ce dernier mot qui est le vrai; de plus, Fontanes est, comme pas un, un poète de l'Empire. Il a dit, en face de la Seine :

Mon vers coulera plus facile
Que les flots purs de ce canal.

1. C'est peut-être le seul poète de l'Empire pour qui Sainte-Beuve se montre dur. Il dit : « Les vers de Baour sont gros et gras; mais ils sont sans muscles et surtout sans nerfs... Pour Baour, que j'ai personnellement connu... c'était un eunuque de la poésie; de beaux sons, de l'harmonie, mais un vide complet. »

2. *Portraits littéraires*, t. II.

3. *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II, p. 119.

Il a en effet de la facilité, de l'élégance, mais aussi une sobriété qui est de la timidité. D'autre part, en appelant la Seine un canal, il montre qu'il fuit le mot propre. Presque partout, il recherche la périphrase, emploie les vieilles figures de rhétorique, retient toujours son élan et reste à mi-chemin de la poésie. Je le comparerais volontiers à Chaulieu et à Parny. Il les rappelle par une galanterie spirituelle, une sensualité épicurienne; mais il reste à mi-chemin de la passion et même de la volupté. Le sentiment religieux, tout admirateur et ami qu'il fût de Chateaubriand, le spectacle de la nature, quoiqu'en de certains endroits il semble se rapprocher des descriptifs anglais et qu'il ait tenté la poésie philosophique dans son *Essai sur l'homme*, traduit de Pope, et dans son *Essai sur l'Astronomie*, ne l'ont pas fait sortir de sa manière habituelle. Il n'adopta pas Delille, dit Sainte-Beuve; il n'adopta pas plus Lamartine : ce fut, pour l'homme de goût qu'il était, une faute de goût irréparable.

Chênedollé, son ami, eut le malheur de publier après l'apparition des *Méditations* des vers composés auparavant : il sembla un attardé, alors qu'il avait eu le pressentiment d'une poésie puisée à de nouvelles sources. Son poème, *le Génie de l'homme*, a quelques beaux mouvements et des vers bien frappés; mais il est trop souvent tendu et monotone. Ses *Études poétiques* ont plus de moelleux et d'abandon; mais c'est de la poésie d'intérieur. Le poète s'est comparé lui-même à Girodet; or, Girodet est le reflet de Prudhon, et Chênedollé n'est qu'un clair de lune dans le voisinage de Lamartine.

Millevoye est aussi un oublié; mais son succès a été de bien plus longue durée. Delille fut un poète de métier, un ouvrier de poésie; Millevoye fut le poète mondain qui rime par accès, à ses heures, amant infidèle d'une Muse qui ne lui en gardait pas rancune, sorte d'Alfred de Musset au petit pied. C'est Sainte-Beuve qui explique le mieux le sens de cette poésie mondaine, à propos des romances qui faisaient fureur dans les salons de l'Empire : « J'appris combien, un moment du moins, pour les sensibles et les amants d'alors, tout cela avait vécu, combien pour de jeunes cœurs, aujourd'hui éteints et refroidis, cette légère poésie avait été une fois une musique de l'âme, et

comment on avait usé de ces chants aussi pour charmer et aimer[1]. » Cependant Millevoye n'était qu'un épicurien-poète; la passion vraie n'était point en lui. Il peut donner à ses lecteurs et à ses lectrices l'illusion d'être un cœur blessé, malade, « un Narcisse qui s'écoule en eau par amour » ; mais

Cette voix du cœur qui seule au cœur arrive,

il ne la parla jamais. Il ne pleure pas, il pleurniche.

Poète heureux des concours académiques, il ne fut longtemps que l'émule inférieur de Delille; mais il écrivit *la Chute des feuilles*, qui marque un moment dans l'histoire de la poésie française : ce fut son *Lac*, sa *Nuit d'Octobre*, son *Vase brisé*. Il trouva l'expression la plus parfaite pour rendre un sentiment de convention qui était la mode du jour, la mélancolie du poitrinaire. Comme ces peintres qui refont plusieurs fois le même tableau, il reprit sa *Chute* en détail et donna la menue monnaie de sa pièce d'or. *A un bosquet* est le développement du troisième vers de *la Chute*. Un peu d'amour, un peu de tristesse, quelques ressouvenirs d'antiquité, beaucoup d'imitations, notamment d'André Chénier, qu'il pille sans vergogne, voilà ce que je rencontre dans ses principales poésies : *le Retour*, *la Soirée*, *le Déguisement*, *le Poète mourant*, *Danaé*, *Homère mendiant*, *l'Arabe au tombeau de son coursier*, *Épître à mon dernier écu*, qui est un écho de Sedaine. Reconnaissons qu'il se trouve aussi un premier rayon de romantisme héroïque et chrétien dans *le Beau Lys*, et nous avons tout, vraiment tout ce que pouvait donner la poésie impériale. Elle ne faisait guère présager la poésie romantique, aussi bien pour l'inspiration que pour la langue.

En effet, aucun de ses représentants ne sortit de ce que les versificateurs du XVIIIe siècle considérèrent comme la langue poétique, aucun d'eux n'usa de l'expression concrète, qu'elle tînt dans un mot ou dans une locution, aucun n'eut à son service le verbe sonore, l'image éclatante, ni surtout le goût et la science du rythme. Ce devait être la conquête des poètes romantiques, dont les débuts se sentirent encore de la poésie impériale, mais qui heureusement ne s'y tinrent pas.

1. *Portraits littéraires*, t. I, p. 120.

Les Prosateurs de l'Empire. — Quoi qu'il en soit, sous l'Empire, les poètes furent supérieurs aux écrivains en prose, toujours exception faite de Chateaubriand, de Mme de Staël et de quelques autres du même camp.

Il est facile, en effet, de séparer en deux courants les prosateurs de cette époque. Il y a, d'un côté, les précurseurs, les initiateurs d'idées et de formes nouvelles, qui sont des rebelles au pouvoir : de l'autre, il y a ceux qui s'attachent au passé et sont sous la dépendance du maître. De ces derniers, dont nous avons seulement à nous occuper, les uns, comme les romanciers, sont les humbles disciples du XVIIIe siècle et particulièrement de J.-J. Rousseau; les autres, comme les critiques, exècrent Voltaire et J.-J. Rousseau et ne jurent que par le XVIIe siècle et les Anciens. Ils sont, en ce sens, bien plus intransigeants que les poètes qu'ils jugent. Journalistes, critiques, orateurs, historiens, sont dans la main de Napoléon; mais ils vont plus loin que lui dans leur aversion pour le XVIIIe siècle. Il écrivait en effet à Fouché[1] à propos du *Journal de l'Empire* et du *Mercure* : « Ces deux journaux affectent la religion jusqu'à la cagoterie. Au lieu de réprimer les excès du système exclusif de quelques philosophes, ils attaquent la philosophie et les connaissances humaines. Au lieu de contenir par une saine critique les producteurs de ce siècle, ils les découragent, les déprécient et les avilissent. Tout cela ne peut aller ainsi. » C'est donc encore plus par goût que par nécessité qu'ils tournent le dos aux nouveautés et s'enferment eux-mêmes dans leur propre prison, je veux dire l'imitation, le culte aveugle du passé. C'est ainsi que Chateaubriand et Mme de Staël sont non seulement des dissidents, mais encore des isolés. Ils sont longtemps même méconnus, car d'ailleurs Napoléon ne néglige rien pour leur barrer toute influence sur la pensée française.

Napoléon Ier homme de lettres. — Par contre, il chercha, comme nous l'avons déjà dit, à lui donner le branle; il n'y réussit pas. Il est tout au moins piquant de noter ici quel homme de lettres a été ce prodigieux esprit, qui a pu prétendre à toutes les gloires.

1. De Varsovie, 14 janvier 1807.

Les opuscules de la première heure peuvent être passés sous silence; Bonaparte s'y montre le disciple de Rousseau. *Le Souper de Beaucaire*, dialogue, publié en 1793, entre un militaire, un Nîmois, un Marseillais et un fabricant de Montpellier, où il tente de démontrer aux fédérés du Midi la folie de l'insurrection et fait l'apologie discrète de la Convention, est déjà de l'*écriture* : c'est à la fois l'œuvre d'un soldat et d'un publiciste; mais ce n'est qu'une ébauche, un début. Dans ses proclamations, ses bulletins, ses notes aux officiers, aux représentants, aux princes d'ici et de là, et dans sa volumineuse correspondance, il ne nous apparaît pas comme le *premier écrivain de son temps*, selon l'expression de Thiers rappelée complaisamment par Sainte-Beuve; mais il a une forme qui est à lui et qui parfois est saisissante. Par-dessus une rhétorique, directement empruntée aux harangues de Tite Live, et une tendance naturelle à la déclamation, il a trouvé, d'une part, des images pittoresques, où se condense plus qu'elle ne s'étale une forte conception du sujet, d'autre part, une phrase concise, ramassée, expressive, quelque peu sèche et tendue, comme il sied à un maître qui n'a pas de temps à perdre, veut être entendu et obéi. Tout cela est voulu, encore plus que cherché. En revanche, ce n'est pas sous de tels traits qu'apparaissent en lui l'historien et le critique littéraire : ici, il compose et se compose pour la postérité, et, malgré des parties fort brillantes, il n'est ni assez exact, ni assez précis[1]. C'était là une besogne qui revenait aux gens du métier.

Le Roman. — Il aimait les romans à la folie, sa vie est un roman, il est parfois lui-même un héros de roman, et la production des romans fut, de son temps, extraordinairement féconde. Il ne faut songer ni à *René*, ni à *Corinne*, ni à *Adolphe*, ni même à *Delphine*, lorsqu'on veut lire quelques pages des romans de l'Empire. On serait en effet cruellement déçu si l'on espérait y rencontrer une étude de mœurs, une analyse psychologique ou de brillantes descriptions de la nature extérieure.

1. Il n'est pas facile de démêler ce qui lui appartient en propre dans les Mémoires que, de Sainte-Hélène, il a dictés à Las Cases, à Montholon et à Gourgaud. Le général Montholon écrit : « Napoléon ne mettait pas une grande importance à son style », et il le prouve par les Mémoires qu'il rapporte; mais ceux du général Gourgaud ont une forme bien supérieure. Il semble qu'à cette date Napoléon a soigné plutôt l'idée et l'expression isolée que la phrase, dans la rapidité inouïe de sa dictée.

Ces romans sont uniquement romanesques, c'est-à-dire que tout y est en dehors de la réalité, que tout s'y passe dans une atmosphère nuageuse, où se meuvent des fantômes exsangues, fiévreux, aux prises avec des obstacles insurmontables, qu'ils finissent toujours par surmonter. N'y cherchez, en général, ni la vraisemblance, ni aucune couleur locale, ni la vérité des sentiments et des caractères. Ces histoires interminables étaient, ce semble, des lectures pour adolescents ou jeunes femmes sensibles; elles eurent une vogue prodigieuse.

Ce sont surtout des femmes qui les écrivirent. Citons d'abord Mme Cottin. Tout, dans ses romans, est artifice et convention; tout y est aussi d'une sensibilité enflammée et quelque peu vulgaire. On a pourtant reproché justement à l'auteur d'être parfois maniérée et de rechercher les scènes à effet. Mme de Montolieu, née à Lausanne, traduit, dans le même temps, ou imite de l'allemand *Caroline de Lichtfield* (1786), le *Robinson suisse* et plus de trente volumes d'histoires, de nouvelles, mêlées de romances sentimentales et chevaleresques. Accordons une mention spéciale à Mme de Genlis, dont la vie elle-même fut un roman, et qui, gouvernante des enfants du duc d'Orléans, en 1777, composa des romans d'éducation : *le Théâtre d'éducation* (1779), *Les Veillées du Château, Adèle et Théodore* (1782-84). On y remarque quelques fines observations et l'entente des caractères, mais trop de recherche et de sensiblerie. Après 1800, pensionnée par l'Empereur, elle lâcha la bride à sa plume et écrivit une foule de récits romanesques, dont le plus célèbre fut *Mademoiselle de Clermont* (1802). Elle a laissé des *Mémoires*, qui, a-t-on dit, sont peut-être encore le moins sincère de ses romans. Mme de Charrière est plus près de la vérité, dans les *Lettres Neufchâteloises*, dans *Caliste ou Lettres écrites de Lausanne* (1786) et dans de nombreux opuscules ou romans. Son meilleur ouvrage est peut-être Benjamin-Constant, qui l'appelait sa marraine. Elle fut aussi l'amie de Mme de Staël. C'est à Coppet que nous rencontrons de même Mme de Krudner, qui, dans *Valérie* (1804), idéalisa, non sans délicatesse, mais souvent avec une vague sentimentalité, une aventure dont elle avait été l'héroïne, bien avant de tourner vers l'illuminisme et d'en offrir la folie, aux côtés d'Alexandre de Russie, au front des troupes alliées proster-

nées [1]. Avec Mme de Souza, comtesse de Flahaut, nous revenons au roman de salon, blanc, bleu ou rose, comme la ceinture d'une jeune ingénue de l'Empire. *Adèle de Sénanges* (1794), *Charles et Marie* (1801) nous ramènent aux bergeries de la fin du XVIIIe siècle. Mme de Rémusat, dont les *Mémoires* sur la cour impériale sont égayés par de si piquantes révélations, a écrit aussi plusieurs romans, dont un, *Charles et Claire*, ne manque pas d'intérêt. Mme de Duras, Pauline de Meulan, Mme Sophie Gay, donnèrent aussi des nouvelles et des romans; mais aucune de ces femmes de cœur et de talent n'eut la vogue de Ducray-Duminil et de son frère. *Victor ou l'Enfant de la forêt*, *Alexis ou la Maisonnette dans les bois*, *Emma ou l'Enfant du malheur*, et cent autres de même sorte furent dans toutes les mains. C'est un délayage de J.-J. Rousseau qui s'étend sur les aventures les plus abracadabrantes : enlèvements, maisons enchantées, rapts, exploits de brigands, rencontres et reconnaissances les plus inattendues, aventures ordinaires ou extraordinaires, qui se heurtent, s'entre-choquent comme dans un cauchemar. Guilbert de Pixérécourt et Pigault-Lebrun n'obtinrent pas moins de succès par les mêmes moyens. Ce dernier est plus libertin que sensible, mais il a de la gaieté et de l'observation : il eut comme successeur Paul de Kock. Très différent de tous ces romanciers est Xavier de Maistre, qui, dans cinq opuscules ou nouvelles bien connus, a de la simplicité, de la délicatesse, de l'émotion même, sans sortir d'un genre tempéré. Il fait bonne figure, dans notre siècle, parmi les officiers qui se sont habilement attaqués au roman.

Voilà, sous l'Empire, les principaux représentants d'un genre littéraire qui devait incontinent fleurir et arriver à une si haute fortune.

L'Histoire. — Il fut plus difficile d'écrire l'histoire que le roman, sous Napoléon; ce ne fut cependant pas impossible. On comprend assez qu'il n'en voulait que d'une sorte, celle qui servît sa politique [2]; mais personne ne peut étouffer la conscience

1. Voir Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, p. 401, et la *Revue Bleue*, 14 août 1897.

2. Voir sa *Correspondance* et l'extrait qui s'en trouve dans Sainte-Beuve : *Portraits littéraires*, t. II, p. 262.

humaine, pour rappeler le mot de Tacite, aussi beaucoup de ses contemporains laissèrent des Mémoires et confièrent ainsi à la postérité leur déposition secrète sur les faits. Enfin quelques hommes de talent, en étudiant des époques antérieures, préludèrent à la vraie manière d'écrire l'histoire, qui restera une des gloires littéraires de notre siècle.

Le grand service que l'Empereur rendit à l'histoire, ce fut d'instituer Daunou garde des Archives nationales, le 5 mars 1808. Bien qu'il eût joué un rôle actif dans la politique, surtout au temps du Directoire, Daunou était porté par la nature de son esprit vers la critique historique. Il n'était ni un érudit ni un écrivain de première marque; mais il avait le flair et la conscience du chercheur, il excellait à éclairer les documents, à élucider les problèmes de la chronologie et de la géographie. Les sept volumes qu'il a composés de 1814 à 1840 pour continuer l'histoire littéraire des Bénédictins prouvent qu'il a été non seulement un bénédictin laïque[1], mais encore un esprit indépendant, austère et sûr.

Aux côtés de Napoléon, quelques grands dignitaires dérobaient parfois à leurs hautes occupations le temps nécessaire à la composition de quelques œuvres littéraires ou historiques. L'*Histoire de Napoléon et de la Grande Armée* de Ph. de Ségur, qui parut vers 1824, est le récit oratoire et pathétique d'une expédition terrible, celle de Russie; elle offre peut-être, dans notre littérature, le seul exemple d'une histoire écrite comme un drame, où de tragiques événements autorisent le mouvement et l'émotion de la forme. L'*Histoire de Venise* du comte Daru ne comportait pas de tels accents; mais elle a de la mesure et de la gravité. Ce sont plutôt des esquisses historiques que de l'histoire, et c'était l'œuvre d'un homme qui pouvait dire : « J'écris d'une main fatiguée par 27 heures de travail! » Lacretelle le jeune est plus un historien de métier. Il composa, sous les verrous, un *Précis de la Révolution*, où il avait l'avantage de raconter des événements auxquels il avait été mêlé. Auteur d'un grand nombre d'ouvrages historiques, professeur à la Sorbonne depuis 1809, disciple de J.-J. Rousseau

1. Voir Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, t. IV, p. 313.

et des philosophes du XVIII[e] siècle, il fut un maître écouté, parce qu'il sut allier à la sincérité les grâces souriantes d'un optimisme de bon aloi. Il y a la même sérénité dans Droz et dans son *Histoire de Louis XVI*; mais l'heure n'était pas encore venue de porter la lumière dans une époque aussi troublée.

La forme moderne de l'histoire était pourtant inaugurée par Chateaubriand, Sismondi, Michaud et de Barante, bien qu'ils abordassent leurs études avec des idées préconçues et très divergentes. Dans ses *Études historiques*, dans *Les Quatre Stuarts*, *le Congrès de Vienne* et la *Vie de Rancé*, Chateaubriand fait jaillir des éclairs qui illuminent les faits; il est le maître d'Augustin Thierry et de Michelet. L'*Histoire des Républiques italiennes* (1807) et surtout l'*Histoire des Français* de Simonde de Sismondi, qui lui coûta vingt et un ans de travail, sont des œuvres moins éclatantes, mais elles sont plus fortes. Sismondi n'est pas sans préjugés, il écrit mal, il n'est pas toujours impartial; mais c'est un penseur et un érudit qui contemple les faits, remonte aux causes cachées, étend le cercle des investigations historiques et juge plus encore qu'il raconte : il eut pour disciple Guizot. Michaud et de Barante, en écrivant l'un l'*Histoire des Croisades*, l'autre l'*Histoire des Ducs de Bourgogne*, rompirent définitivement avec l'école de Voltaire, de Robertson et de Raynal : ils se proposèrent non de soutenir une thèse, mais d'exposer les faits. Michaud ne se passionne pas assez pour la grande épopée qu'il raconte; mais il a de la sincérité, du naturel, le sens du document original. De Barante se dérobe presque derrière les autorités qu'il allègue et laisse, pour ainsi dire, les faits parler à sa place. Son impartialité devient presque de l'impassibilité; mais cette froideur voulue est animée quand même par la beauté et la grandeur du sujet.

Ces historiens, grâce à leur caractère, grâce aussi au choix des sujets, échappèrent à la tutelle du pouvoir, à l'influence de Voltaire et du XVIII[e] siècle, mirent dans leur besogne toute la science et la conscience possibles, et ainsi ouvrirent la route à d'illustres successeurs.

La Critique littéraire et le Journalisme. — La critique littéraire jeta, sous le premier Empire, un plus vif éclat; mais elle ne fut ni impulsive ni initiatrice, et, par amour du

passé, ne fit pas au présent l'honneur qu'il méritait. Après la chute de Robespierre, les Athénées et les Lycées s'ouvrirent à l'envi dans Paris : c'étaient autant de parlotes où se succédaient des conférenciers traitant les sujets les plus hétéroclites. Depuis 1794 jusqu'en 1803, La Harpe fit les beaux jours du Lycée Marbeuf, situé dans l'hôtel Marbeuf, au faubourg Saint-Honoré. Le *Cours de Littérature* qui en est sorti offre bien des disparates. La Harpe fut trop souvent un vulgarisateur élégant d'idées communes, dont la science de seconde main était fort appropriée à l'auditoire qui la couvrait d'applaudissements. L'abbé Morellet, qui ne craignit point d'attaquer *Atala*; Garat, rhéteur de la décadence, sans conviction mais non sans esprit, « enfileur de perles », comme l'appela un jour Bonaparte; Suard, « l'ami de tout le monde », secrétaire perpétuel de l'Académie Française, longtemps directeur du *Publiciste*; M.-J. Chénier, dans son *Tableau de la Littérature française* (1808); Ginguené, connu surtout par son *Histoire littéraire de l'Italie*, continuèrent les traditions de Voltaire et de La Harpe, écrivirent dans une langue élégante, mais méconnurent Mme de Staël et Chateaubriand.

Les vrais critiques littéraires de l'Empire furent journalistes. Nous n'avons pas ici la place nécessaire pour tracer un tableau de la presse d'alors, rappelons pourtant quelques noms. Avant fructidor, La Harpe, Fontanes, Fiévée, Lacretelle, Michaud, écrivaient dans *le Mémorial*, *la Quotidienne*, *la Gazette Française*, et étaient *monarchiens*; parmi les républicains, Garat, Chénier, Daunou, alimentaient *la Clef du Cabinet*, *le Conservateur*; Rœderer était au *Journal de Paris*, Benjamin Constant lançait surtout des brochures. En l'an II, se fonde *la Décade philosophique*, rédigée en grande partie par Ginguené, secondé par une société de républicains modérés, comme J.-B. Say, Amaury Duval, Lebreton, Andrieux, Fauriel; ils y traitent de tout : de philosophie, où ils continuent Locke, Condillac et Condorcet; d'économie politique, de littérature, surtout de littérature allemande, anglaise et italienne, de satire sociale. En 1807, le censeur du *Mercure* est Legouvé, il a pour coopérateurs payés par le gouvernement : Lacretelle aîné, Esménard et le chevalier de Boufflers. Aux *Débats*, Fiévée a été remplacé par Étienne, qui y exerce une véritable dictature.

Le Journal des Débats, qui mérite une mention spéciale, avait été créé, en 1789, puis refondu, en 1799, par les frères Bertin; il s'appela un instant *Journal de l'Empire*. Supprimé, il reparut et fut, le plus souvent, à la fois l'asile du libéralisme et d'une discrète opposition, comme aussi, d'autre part, un centre de réaction littéraire. Les critiques littéraires qui firent alors sa célébrité furent Geoffroy, Hoffman, Dussault et de Feletz. Ils élevèrent le goût et le ton de la critique, qui s'était trop longtemps confinée dans de médiocres besognes.

Geoffroy fit aux *Débats* la semaine dramatique pendant quatorze ans. Ancien jésuite, ami des Anciens, ayant le culte du XVII[e] siècle, il s'acharna contre tout ce qui rappelait l'esprit philosophique et révolutionnaire; mais il toucha aux questions avec un nerf remarquable. Il donna la férule à tout le monde, il déversa le sarcasme et l'invective avec intrépidité; mais son *Cours de littérature dramatique* est plein de verve et même de goût, malgré le ton acerbe et beaucoup de parti pris. Je lui reproche de n'avoir pas goûté Shakespeare; mais ne fallait-il pas qu'il payât la peine d'avoir tant attaqué Voltaire, en partageant une de ses erreurs?

François Hoffman, qui fut à la fois auteur dramatique et critique littéraire, est moins amer, plus limpide et plus droit. Il écrivit au *Journal de l'Empire* depuis 1807. Très consciencieux, plein d'esprit et de science, il traita tous les sujets avec une égale compétence et beaucoup d'agrément. Il défendit Etienne dans l'affaire des *Deux Gendres*; mais il fut insensible, lui aussi, aux beautés nouvelles des *Martyrs* [1].

Dussault fit partie des *Débats* de 1800 à 1807. Il fut donc logé à la même enseigne que les précédents; mais sa marchandise ne fut pas d'aussi bonne qualité. Les *Annales*, où il recueillit ses fleurs de rhétorique, renferment surtout des attaques déclamatoires contre Voltaire et les voltairiens. En résumé, sa critique est louche et se pare d'oripeaux.

Tout autre est M. de Féletz, chrétien convaincu, royaliste de cœur, qui écrivit aux *Débats* et au *Mercure*. Avec l'urbanité de l'ancien régime, une ironie fine et pénétrante, plus lettré que

1. Voir, à ce sujet, Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II, p. 59.

littérateur, homme du monde jusqu'en son feuilleton littéraire, il égaie toutes les questions d'un sourire, est orthodoxe en critique littéraire comme dans sa foi, mais finit par s'anémier dans les salons du noble faubourg, à force de redites.

Mentionnons encore ici l'abbé Auger, Aimé Martin et Boissonade. Ce dernier qui signait Ω (oméga) à la 4e page des *Débats*, fut un helléniste éclairé, peu tendre pour Voltaire et surtout pour La Harpe, dont il relève les erreurs sur les littératures antiques.

Tous ces critiques suivirent le courant de l'opinion publique, furent anti-voltairiens, réagirent contre l'esprit scientifique, et, en somme, n'eurent pas de fenêtres ouvertes sur l'avenir.

C'est tout autrement que Chateaubriand et Mme de Staël comprenaient la critique. *La Littérature en 1800* et *le Génie* semblent avoir été écrits cent ans après les *Annales* de Dussault.

Deux ou trois astres de moindre grandeur gravitèrent dans l'orbite de ces deux soleils, ont pu seuls n'en pas être totalement éclipsés et ont laissé la trace de leur humble sillon. Chateaubriand avoue que Fontanes a été pour lui, en même temps qu'un ami sincère, ce censeur solide et salutaire que Boileau souhaitait à tout écrivain. Comment celui qui s'écriait dédaigneusement à l'apparition des *Méditations* : « Tous les vers sont faits » a-t-il pu suivre dans son vol le chantre de Cymodocée[1] et franchir l'immense distance qui séparait Courbevoie de Jérusalem ? Il est sûr tout au moins que, grâce à Fontanes, Chateaubriand empâta moins ses couleurs et redressa la bizarrerie de son style, barbare[2] dans sa nouveauté.

Son autre « ange gardien » fut Joubert, qui écrivit un livre plein de goût, de pénétration un peu aiguë et de grâce poétique, comme voilée, les *Pensées*.

Fontanes et Joubert servirent l'Empereur ; à un autre coin de Paris, était une société, formée par quelques savants, penseurs ou littérateurs, dont les membres, tout enrôlés qu'ils fussent dans les corps officiels, conservèrent, durant l'Empire, une indépendance d'allure rare à cette date : c'était la seconde

1. Je rappelle ici les *Stances* jadis célèbres qui commencent par ce vers :

Le Tasse, errant de ville en ville...

2. Voir Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II, p. 119.

société dite d'Auteuil. Réunis par Cabanis dans la maison célèbre où Turgot, d'Alembert, Thomas, Condillac et Condorcet avaient formé la première, les nouveaux amis : de Gérando, Destutt-Tracy, Ginguené, Garat, Thurot, Fauriel, Daunou, Laromiguière, faisaient revivre auprès de la marquise de Condorcet et auprès de sa sœur, épouse de Cabanis, le culte de l'intelligence, le respect des droits de l'humanité, l'esprit, la politesse et la beauté du caractère dont leurs prédécesseurs avaient donné tant d'illustres marques. Ils étaient disciples de Voltaire, de Condillac, d'Helvétius, du marquis de Condorcet, et, par suite, hostiles à Rousseau et à ses admirateurs, étant à la fois grammairiens, philosophes sensualistes, matérialistes, aussi bien qu'érudits. C'étaient surtout ceux-là que Napoléon appelait *idéologues* et qu'il redoutait, non sans raison, puisque c'est Destutt-Tracy qui proposa sa déchéance, au Sénat, en 1814.

L'Éloquence. — L'éloquence n'abdiqua pas davantage tous ses droits. Bonaparte coupa court à toute velléité d'indépendance, à la tribune comme dans les bureaux de rédaction des journaux : Benjamin Constant est traité par lui de rêveur, quoiqu'il trouve le moyen d'adorer plusieurs dieux, Mme de Staël est exilée, Chateaubriand est constamment sur le qui-vive, le Sénat est annihilé, *Le Moniteur* est presque toute la presse de l'Empire; néanmoins les talents se font jour quand même et usent habilement des moyens qu'on leur laisse.

Fontanes, qui prononça l'éloge de Washington en 1800 et joua dans le monde officiel un grand rôle, en tant que président du Corps législatif, grand maître de l'Université et sénateur, excella dans l'art de dissimuler la critique au travers des formules de l'hommage lige [1]. Le conseil d'État renfermait alors des hommes éminents. Le Code est leur ouvrage; peut-être, en lui appliquant le mot de Voltaire sur les *Provinciales*, pourrait-on dire que toutes les éloquences y sont réduites et renfermées. Entre autres jurisconsultes-orateurs qui y collaborèrent, citons Portalis et Tronchet.

Le barreau ne pouvait, lui, produire que des orateurs d'affaires, puisque Napoléon était disposé à couper la langue à tout avocat

1. Il a une place en vue dans l'édifiant *Dictionnaire des Girouettes*, 1815, du comte Proisy d'Eppes.

qui s'en serait servi contre le gouvernement; quelques causes et quelques noms eurent pourtant du retentissement.

L'éloquence de la chaire elle-même subit l'ascendant du pouvoir. Pour échapper à une surveillance inquiète, M. de Frayssinous, de 1803 à 1809, dut rendre un solennel hommage au chef de l'État.

Conclusion. — C'est ainsi que toute cette période de la littérature française manque d'air libre, et que trop de talents semblent y avoir été ou s'y être renfermés en serre chaude. En effet, d'un côté, les hommes d'action d'alors ne considèrent guère les lettres que comme un art d'agrément, analogue au clavecin ou à l'aquarelle, et le souverain maître, Napoléon, étrangle d'une main ce qu'il essaie de galvaniser de l'autre; d'autre part, les auteurs ne se débattent pas assez sous cette étreinte pour reconquérir leur liberté d'allures et se contentent d'enguirlander de fleurettes les fers qu'ils portent. L'esprit subit donc ici de rudes attaques et s'en accommode trop volontiers. C'est une éclipse dont il va sortir avec le romantisme. La poésie impériale, que l'école nouvelle va combattre et faire oublier, lui a pourtant, sur quelques points, fait subir son influence, car il a été facile de retrouver dans Victor Hugo et surtout dans Lamartine des traces de Delille, et elle conserva ses fidèles bien au delà de 1820; mais ce sont des attardés, voués à l'oubli avant même de paraître. Sans rien retirer ni atténuer de ce que nous avons dit précédemment, deux choses, à notre avis, peuvent cependant recommander à notre attention la littérature impériale, sinon la relever du discrédit où elle est tombée. Sans éviter la faiblesse ni l'imprécision, les auteurs, poètes et prosateurs, ont parlé une langue correcte, simple, d'un tour naturel et aisé, moulée sur celle de Voltaire, laissant à Chateaubriand et à tous les écrivains du XIX[e] siècle le privilège de donner à notre idiome le pittoresque, la couleur, la forme plastique; en second lieu, ils ont aimé, honoré et fait honorer quand même leur métier, et ils ont eu le culte des maîtres. Hélas, ils ne furent que de leur suite! De quelque manière qu'on l'apprécie, il y a, dans les lettres, comme dans le reste, le genre Empire.

BIBLIOGRAPHIE

On trouvera dans tous les dictionnaires des renseignements sur la biographie des auteurs. Il n'y a pas de meilleur historien de la littérature de l'Empire, de plus informé, que Sainte-Beuve; mais il nous avertit lui-même qu'il faut regarder la date de ses articles, car il a varié avec les années.

Sur l'ensemble du chapitre, il faut consulter : **M.-J. Chénier**, *Tableau de la littérature*, 1815; — **Bernard Jullien**, *la Poésie française à l'époque impériale*, 2 vol. in-8, 1844; — **G. Merlet**, *Tableau de la littérature française de 1800 à 1815*, 3 vol. in-8, 1878; — **Ch. Gidel**, *Histoire de la littérature française*, t. III, in-16, 1883; — **M. Albert**, *la Littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration*, in-18, 1891; — **Pellissier**, *le Mouvement littéraire au XIXe siècle*, 1893; — **E. Faguet** (dans *Histoire générale du IVe siècle à nos jours*, t. IX), *la Littérature de 1800 à 1815*; — **L. Bertrand**, *La fin du classicisme*, in-8, 1897.

Sur Napoléon Ier, consultez : **Roger Peyre**, *Napoléon et son temps*, in-4, 1896; — **Bondois**, *Napoléon et la société de son temps* (1793-1821), in-8, 1895, etc.

Sur la tragédie : **Lepeintre**, *Suite du Répertoire du théâtre français*, édit. stéréot., 1822-26, 81 vol. in-18. Revue des Cours et Conférences, 1896. — Sur Ducis : **Villemain**, *Littérature au XVIIIe siècle*, t. III, c. 43 et 44; **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*, t. VI; — *Nouveaux Lundis*, t. IV. — Sur Raynouard : **Ch. Labitte**, *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1837; **Mignet**, *Notices et Portraits*; — **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*, t. V. — Sur N. Lemercier : **G. Vauthier**, *Essai sur la vie et les œuvres de N. Lemercier*, thèse, 1886. — Sur Guilbert de Pixérécourt : **H. Parigot**, *le Drame d'Alex. Dumas*, c. 4, in-18, 1898. — Sur Baour-Lormian : **Sainte-Beuve**, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II. — Sur Andrieux : **Saint-René Taillandier**, *Notice*; — **Sainte-Beuve**, *Portraits littéraires*, t. I. — Sur Etienne : **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*, t. VI. — Sur les acteurs du Théâtre-Français : **De Goncourt**, *la Société française sous le Directoire*; — **V. du Bled**, *Revue des Deux Mondes*, 1er avril, 1er août, 15 novembre 1894.

Sur Delille : **Sainte-Beuve**, *Portraits littéraires*, t. II. — Sur Dennebaron : **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*, t. X. — Sur Fontanes : **Sainte-Beuve**, *Portraits littéraires*, t. II; *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II. — Sur Chênedollé : *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. II. — Sur Millevoye : **Sainte-Beuve**, *Portraits littéraires*, t. II.

Sur Mme de Genlis : **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*, t. III. — Sur Mme de Charrière : **Sainte-Beuve**, *Portraits de femmes*.

Sur Geoffroy : **M. des Granges**, *Geoffroy et la Littérature dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Thèse, 1897; — **Jules Lemaître**, *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1897.

Sur la société d'Auteuil : **Mignet**, *Essais et notices*; — **F. Picavet**, *Les Idéologues*, 1891; — **Ant. Guillois**, *La marquise de Condorcet*, in-8, 1897; — **F. Brunetière**, *Manuel de l'histoire de la Littérature française*, p. 398, in-18, 1898.

CHAPITRE IV

LE ROMANTISME[1]

Le 24 avril 1824, Auger, directeur de l'Académie, lut dans la séance annuelle de l'Institut un discours contre le romantisme : « Un nouveau schisme littéraire, disait-il, se manifeste aujourd'hui. Beaucoup d'hommes élevés dans un respect religieux pour d'antiques doctrines, consacrées par d'innombrables chefs-d'œuvre, s'inquiètent, s'effraient des progrès de la secte naissante et semblent demander qu'on les rassure. L'Académie française restera-t-elle indifférente à leurs alarmes? » Le 25 novembre, le même Auger, ayant à recevoir Soumet, le félicita de son « orthodoxie littéraire », et, blâmant cette « poétique barbare » qu'on voulait mettre en crédit, il ajoutait : « Non, ce n'est pas vous, monsieur, qui croyez impossible l'alliance du génie avec la raison, de la hardiesse avec le goût, de l'originalité avec le respect des règles;... ce n'est pas vous qui faites cause commune avec ces amateurs de la belle nature, qui, pour faire revivre la statue monstrueuse de saint Christophe, donneraient volontiers l'Apollon du Belvédère, et de grand cœur échangeraient *Phèdre* et *Iphigénie* contre *Faust* et *Goetz de Berlichingen*[2]. »

Ces déclarations eurent un grand retentissement dans les salons, dans la presse du temps, si convaincue, dans les sociétés littéraires, si actives encore, même en province. L'Académie de

1. Par M. A. David-Sauvageot, professeur au collège Stanislas.
2. *Académie française*, séance du 25 novembre 1824, Didot, 1824, in-4.

Rouen publia un recueil de discours, avec une préface qui commençait ainsi : « La grande querelle qui divise le monde littéraire ne pouvait manquer de pénétrer au sein des sociétés savantes.... Les nouvelles doctrines avaient fait dans l'ombre trop de progrès pour échapper plus longtemps à la juridiction des corps académiques ou enseignants. L'année 1824 fera époque dans notre littérature par les jugements sévères qu'elle a vu porter sur la poésie romantique [1]. »

Suivre les progrès que les romantiques avaient faits « dans l'ombre » avant 1824, montrer que, dès ce moment, la doctrine était constituée en son organisme, la définir dans ses caractères généraux et avec ses tendances dominantes, sans empiéter sur l'étude des hommes et des œuvres, qui doit avoir sa place par la suite, tel sera ici notre objet.

I. — Principe initial du romantisme : le retour à la tradition générale de l'Europe.

Le Romantisme en général. — Le romantisme fut plus qu'une crise, plus qu'une manifestation d'école : une révolution, compromise à la vérité par ses excès, mais légitime en soi et nécessaire pour renouveler l'inspiration poétique.

Ce fut un mouvement d'ordre général et supérieur, qui se fit sentir dans le reste de l'Europe comme en France : l'Angleterre, l'Allemagne, la Russie même ont leurs romantiques, et le nom de Hugo évoque ceux de Shakespeare, de Gœthe et de Tolstoï. L'art n'y est pas moins intéressé que la littérature : Delacroix, Berlioz, Wagner seront les alliés des novateurs.

Dans la littérature même le romantisme renouvelle la prose aussi bien que la poésie, le roman avec Sand, Balzac et bien d'autres; l'éloquence avec Lacordaire, l'histoire avec Michelet, les études sociales avec Ballanche, Quinet, les Saint-Simoniens; la morale et la philosophie avec les disciples de Kant.

1. *Du Classique et du Romantique*, Rouen, 1826, in-8, Introduction (Recueil de discours lus à l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année 1824 ; auteurs : Bergasse, abbé Gossier, Guttinguer, Le Prévost, etc.).

Si l'on voit surtout dans le romantisme le libérateur du sentiment et de l'imagination, on peut le ressaisir au moins en germe chez tous les écrivains réfractaires à la règle : à ce compte les adversaires d'Horace, Furius et ses pareils, sont des romantiques, et quand Nisard assimile Lucain à V. Hugo, son paradoxe naît du sentiment exaspéré d'un rapport vrai.

Mais le romantisme conscient, adversaire systématique de la littérature classique, commence à Rousseau ; et c'est seulement à la veille de son triomphe qu'il trouve son nom de guerre.

D'autre part, si le romantisme semble finir à la chute des *Burgraves*, en 1843, il étend bien par delà ses conséquences, puisqu'elles touchent à la fois les naturalistes, qui s'en plaignent, et les « symbolistes », qui en tirent leur raison d'être ; elles semblent même devoir atteindre l'art de demain.

En définitive, par ses directions générales le romantisme est un des plus grands faits de l'histoire des littératures. Européen et non pas seulement Français, il n'est guère moins large ni moins important que la Renaissance.

Les deux traditions. — D'ailleurs il lui est symétriquement contraire, bien qu'il n'ait jamais pu repousser entièrement son influence éducatrice. C'est par cette opposition qu'il doit se définir d'abord. On connaît en effet l'évolution qui se produit après les grandes invasions : les peuples modernes se façonnent spontanément un art indigène, où se peint non seulement la superficie de leurs mœurs, mais leur âme même. De leurs créations tout originales le type le plus achevé sera, si l'on veut, l'architecture ogivale ; le plus significatif, le mystère.

La Renaissance littéraire modifie un peu partout ce développement naturel, mais en France plus vite et plus profondément qu'ailleurs. L'idéalisme classique, dégageant ses principes dès 1549, se constitue définitivement au XVIIe siècle. Il en naît des œuvres assez puissantes pour s'imposer quelque temps aux nations étrangères, mais gardant en elles leur secret de vie, que recherchent vainement leurs imitateurs du XVIIIe siècle. Une réaction se produit. Les modernes se bornent d'abord à accuser le XVIIIe siècle et marquent pour le XVIIe une grande révérence. Ainsi fait encore Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*.

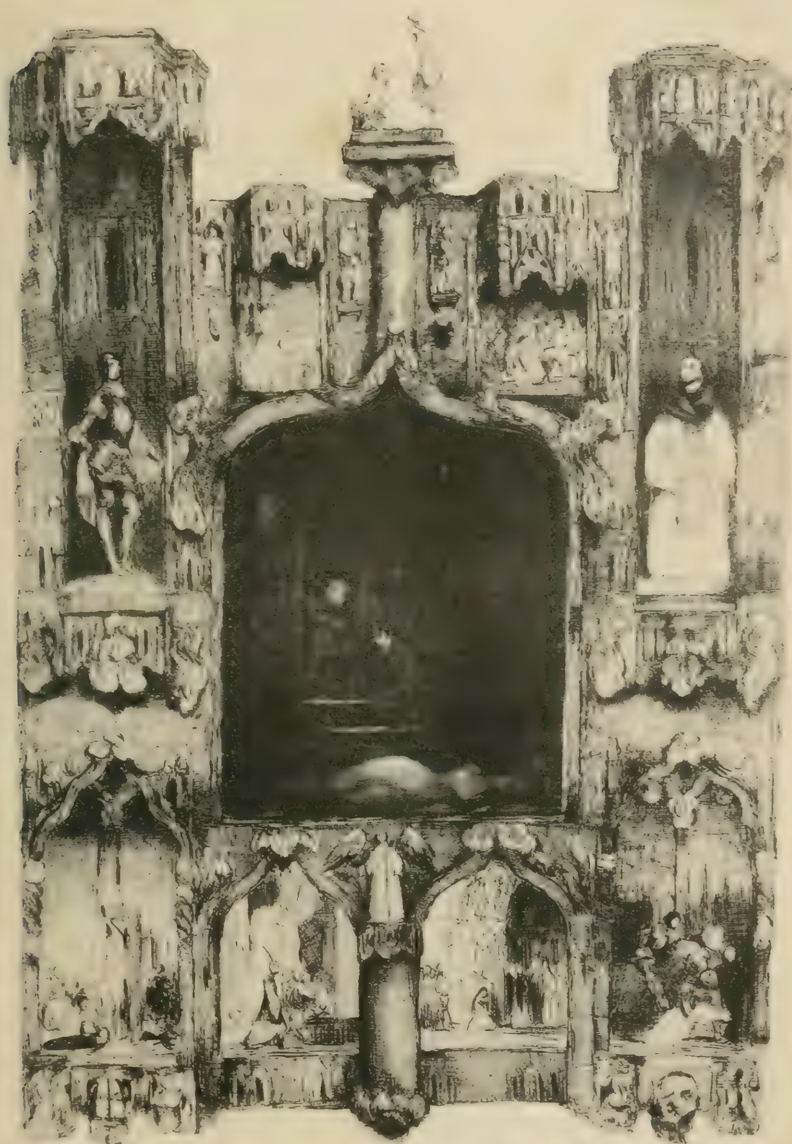
Mais la poussée de résistance est si forte qu'elle ébranle les grands classiques eux-mêmes, compromis par leurs « pâles imitateurs ». Alors on reproche à la littérature classique de s'être mise en servitude chez les anciens, tandis que ses voisines restaient originales et libres; on ne la voit plus que dans un isolement étroit et hautain; on la considère comme « une vaste et magnifique exception » [1], et Nodier pose cette distinction : « Dans les âges secondaires, l'esprit humain a suivi deux voies, l'une qui était toute tracée et qui n'aboutissait qu'à la reproduction perpétuelle des beaux *types* antiques, l'autre qui était inventrice et téméraire, et où il s'agissait de saisir sur le fait le caractère et la physionomie des *types* modernes. C'est peut-être dans le choix de ces directions que s'est manifesté le partage de deux écoles qu'on appelle le classique et le romantique [2]. »

Les nations étrangères, sauf pendant la courte période où elles ont reçu l'influence française, ont suivi la « voie romantique », comme dit Nodier, en donnant au mot sa plus grande extension; la France s'y était engagée comme les autres peuples au moyen âge; elle l'a quittée à la Renaissance : l'y faire rentrer, tel est le dessein le plus général des romantiques français, ainsi que nous le fait entendre Cyprien Desmarais : « La littérature française, qui avait quitté le ton général de la littérature moderne, devait y rentrer tôt ou tard. La Révolution, par une secousse violente, hâta seulement son retour dans cette voie commune. » Et qu'est-ce que cette voie commune? c'est « le romantisme pur, autant toutefois qu'on voudra parler du romantique par opposition au classique ».

II. — Des causes de ce retour.

La réaction naturelle de l'esprit français. — On peut se demander si l'esprit français serait revenu de lui-même à cette « voie commune », à cette route d'invention libre et aventureuse. Frondeur et mobile, n'a-t-il pas eu toujours une

1. Cyprien Desmarais, *Essai sur les classiques et les romantiques*, Paris, 1824, in-8, ch. VI, p. 72.
2. Ch. Nodier, *Œuvres*, Paris, 1832, in-8, t. V, p. 50.



Armand Colin & Cie. Éditeurs, Paris.

FRONTISPICE DE CÉLESTIN NANTEUIL

POUR UNE ÉDITION DE " NOTRE-DAME DE PARIS "

Publiée par Eugène Renduel en 1833

disposition à la révolte? De fait, tandis que Ronsard et Du Bellay se vouent au classicisme, d'autres s'y dérobent, Du Bartas dans la *Sepmaine*, d'Aubigné dans les *Tragiques*, Vauquelin même en quelques parties de son *Art poétique*. Cyrano par ses belles folies, Saint-Amant par le vague de ses rêveries et le réalisme de ses « caprices », et en général les Grotesques de Th. Gautier ne méritent-ils pas à divers égards ce nom de romantiques que la critique actuelle leur donne résolument ? Ne voit-on pas, dès le temps de Corneille, commencer la guerre des unités? Molière, dans son *Don Juan*, est-il si loin du drame romantique? La querelle des Anciens et des Modernes met en évidence de libres esprits, prêts à disputer le terrain aux Romains et aux Grecs. N'est-ce pas Fénelon qui définit, le premier en France, la notion du costume et de la couleur locale? Fontenelle, dans ce théâtre qu'il n'osa faire représenter, ne donna-t-il pas l'idée de la comédie sérieuse avant La Chaussée?

Ne nous hâtons pas cependant d'accorder à l'esprit français plus qu'il ne réclamait au XVIIIe siècle ; nous parlons, bien entendu, du pur esprit français d'alors, représenté par Voltaire et non par Rousseau, beaucoup plus cosmopolite. Il ne semble pas qu'il ait aspiré bien ardemment à se séparer du classicisme; et la raison sans doute c'est que par sa nature essentielle il congruait merveilleusement avec les qualités classiques, ordre, mesure et clarté. Au moyen âge même, au temps de cette originalité nationale tant regrettée des romantiques, il n'était pas si loin de la raison classique du XVIIe siècle. Il ne faut plus citer à l'encontre de cette opinion les romans de la Table ronde : on sait assez que dans ces adaptations du Champenois Chrétien tout le mystère des primitives légendes bretonnes s'évanouit. L'architecture gothique n'a pas pour nous ce caractère d'illogisme fantastique qui lui est prêté dans *Notre-Dame de Paris* : ses éléments organiques, nous le voyons nettement aujourd'hui, procèdent de calculs tout rationnels et d'une logique éminemment française. Quant aux troubadours, l'infini ne les troublait guère et leur lyrisme ne dépassait pas celui d'un Dorat ou d'un Parny.

Faut-il aller jusqu'à croire avec tel critique contemporain que l'esprit français livré à lui-même ne saurait se plaire dans

les hautes régions du sentiment et de la pensée? Il se peut. En tout cas, au milieu du XVIIIe siècle, il était tout à la fois épuisé et — qui pis est — satisfait. Son épuisement, il le constatait de bonne grâce : seulement il l'imputait à l'esprit humain tout entier, il en accusait la paresse de la nature [1]. Quant à ses qualités si brillantes et si frivoles, il les regardait comme les plus excellentes et raillait agréablement la lourdeur étrangère. De Voltaire au vicomte de Saint-Chamans, ses amis, ses ennemis, lui donnent invariablement ces deux traits : d'abord indifférence aux idées supérieures : « J'ai quelquefois, dit Saint-Chamans, une impatience indicible de descendre de la hauteur où je m'élève avec elle (Mme de Staël); et quand je me suis perdu quelque temps dans cette fantasmagorie rêveuse, idéaliste, romantique, mystique, métaphysique, enthousiaste et infinie, si je trouve quelqu'un qui vienne me dire simplement et sans périphrase bonjour ou bonsoir, j'éprouve un bien-être [2]. »

Prosaïsme en second lieu, et plus à Paris qu'ailleurs. L'ironie, le persiflage de salon y ridiculisent les naïves impulsions du sentiment. Puis qui sait si la nature même de l'Ile-de-France, de ces paysages jolis mais bornés, sans grandeur ni mystère, n'a pas contribué souvent à maintenir les écrivains français dans les régions moyennes du sens rassis? C'est du moins ce que dit joliment la *Revue encyclopédique*. Comment, se demande-t-elle, serions-nous poètes ou artistes par nous seuls? « Notre idiome est calme comme notre sol et comme l'air que nous respirons. La nature ne fait autour de nous que de la prose [3]. » Confessons-le, bien que l'aveu nous coûte : Paris ne pouvait peut-être pas, par son impulsion propre, s'exalter pour la poésie. Selon le mot de Stendhal [4], il lui manquait une chaîne de montagnes à son horizon. La montagne ne pouvant venir vers Paris, Paris finit par aller à la montagne, Paris lut Rousseau, Macpherson et son Ossian, Haller et ses *Alpes*, d'autres encore, et le sentiment d'une poésie neuve se réveilla chez nous. L'influence étrangère vint une fois de plus stimuler notre génie national.

1. Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII : « Vers le temps de la mort de Louis XIV, la nature parut se reposer. »
2. Vte de Saint-Chamans, l'*Anti-Romantique*, Paris, 1816, in-8, chap. XI, p. 38.
3. *Revue Encyclopédique*, vol. XLII, p. 126, article de Chauvet.
4. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paris, 1854, in-12, p. 87.

L'influence étrangère. — On pourra suivre ailleurs le détail et le progrès de cette influence[1] : ici l'on verra seulement la contribution qu'elle apporte au romantisme.

Avant 1789 la France connut presque tous les écrivains que les romantiques allaient invoquer tout à l'heure, Milton — son nom du moins, — Shakespeare et l'ensemble de son théâtre, Lessing et ses essais de drame bourgeois; Fielding, Richardson, Goldsmith, c'est-à-dire le roman des réalités domestiques; Swift et Sterne, ou l'humour et la confession sentimentale; Gray, Thomson, Gessner et la fraîcheur idyllique; Klopstock et le lyrisme dans la forme épique; Bürger et le fantastique; Young et Macpherson, et déjà Gœthe avec ce *Werther* qui devait faire son œuvre de rénovation — et de ravage — après 89 surtout. De nouvelles vues esthétiques pénètrent chez nous avec la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing, les travaux de Wolf et de Winckelmann. La philosophie de Locke s'établit, pour entrer bientôt en conflit avec l'idéalisme allemand.

La Révolution ralentit d'abord, puis précipite le commerce international des esprits, et le patriotisme lui-même finit par faire appel aux littératures étrangères. Les classiques crient au scandale, à la trahison, protestent contre l'invasion des nouveaux barbares, les appelant « Goths, Bructères, Sicambres ». Les romantiques, plus larges et plus clairvoyants, se moquent de la « *patrioterie* littéraire[2] » et ne redoutent pas le contact de l'étranger, sûrs que l'esprit français n'y perdra point son ressort naturel et reprendra seulement conscience de sa vitalité. Aussi trouvons-nous dans la Préface de la *Muse française* cette annonce : « Nous tiendrons le public au courant des littératures étrangères comme de la nôtre, bien persuadés qu'un patriotisme étroit en littérature est un reste de barbarie » (1823); et dans le « Prospectus » du *Globe* : « Laissons tenter toutes les expériences et ne craignons de devenir anglais ni germains. Il y a dans notre ciel, dans notre organisation délicate et flexible, dans notre goût si juste et si vrai, assez de vertu pour nous maintenir ce que nous sommes (1824). »

Des livres extraordinairement suggestifs vinrent fournir

1. Voir ci-dessus, t. VI, chap. XIV.
2. Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Paris, 1828, in-8, p. XLI.

comme un bréviaire à cette ferveur de curiosité, surtout le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, traduit par M[me] Necker de Saussure, et *De l'Allemagne* de M[me] de Staël. Cette fois il ne s'agit plus d'une mode, mais d'un véritable enthousiasme. On étudie mieux les écrivains précédemment importés; Gœthe, Schiller assurent leur influence, sans nuire aux nouveaux venus, Byron, Walter Scott, les lakistes, Hoffmann et bien d'autres. Et ce ne sont pas seulement les peuples du Nord qui reçoivent leurs entrées en France, mais tous les étrangers.

Car le romantisme, poussant sa chance et portant son principe à ses conséquences dernières, dépasse M[me] de Staël. Elle oppose les littératures du Nord à celles du Midi, recommandant les premières comme les plus fécondes initiatrices pour les modernes. Mais ses disciples s'en vont trafiquer aussi dans le Midi, pour y trouver d'ailleurs les mêmes instigations, les mêmes exemples de liberté que dans le Nord.

Comme il s'agit pour eux — notons-le bien, — non pas de se faire Allemands ni Anglais, ainsi que leurs adversaires le leur reprochent, mais de se soustraire aux gênes classiques pour retourner à la spontanéité primitive, le moderne Manzoni, le vieux Dante peuvent être des maîtres presque aussi utiles que Shakespeare; et de même Lope de Vega; et Calderon mieux encore, lui en qui l'on trouve « tout le génie romantique [1] » : et voilà l'Italie et l'Espagne entrées dans le jeu; et Sismondi, à côté de Schlegel, prend rang d'initiateur par son *Histoire de la littérature du midi de l'Europe*. Mais Homère et les Grecs n'étaient-ils pas plus près encore que les modernes de la libre nature? Shakespeare, par exemple, l'a-t-il beaucoup mieux connue qu'Aristophane? Les romantiques donc, sur les conseils de Gœthe et de Schlegel, prendront les Grecs aussi pour conducteurs, au grand ébahissement des classiques étroits, qui se voient privés ainsi de leurs meilleurs alliés. Enfin, puisque la Bible doit tant au génie et si peu à l'art, on ne manquera pas de s'y référer comme à l'Odyssée ou à l'Iliade. Ainsi c'est bien à tort que les classiques reprochent aux romantiques de pratiquer l'imitation comme eux, en changeant seulement de modèles.

1. Schlegel, *Cours de littér. dramatique*, traduit de l'allemand par M[me] Necker de Saussure, Paris, Genève, 1814, 3 v. in-8, II[e] Partie, 16[e] leçon, p. 270.

Sans doute la plupart des romantiques ont fait des emprunts aux étrangers; quand ils ne savaient pas la langue, et c'était un cas fréquent, les traductions de plus en plus nombreuses venaient à leur aide; et nous voyons assez ce qu'un esprit original peut gagner à connaître une page, un vers de génie, dût-il, pour cela user d'un lexique, comme après tout plus d'un classique eut à le faire pour comprendre le latin et le grec. Qui dira le profit qu'a pu tirer Chateaubriand de *Werther*, par exemple? Qui sait si le poète qui a écrit le dialogue de *Dupont et Durand*, nous eût pu donner, sans traduire Macpherson, un type achevé de nocturne comme celui du *Saule* : « Pâle étoile du soir... »? — N'importe. Le principe premier des romantiques, en ce qui regarde l'imitation étrangère, est net : ils lui demandent avant tout des suggestions nouvelles, des ouvertures sur autre chose qu'eux-mêmes, des formes de comparaison, une leçon d'originalité; des types d'œuvres, enfin, plus voisines que les nôtres de la nature et de la vérité; — d'une certaine vérité, pour mieux dire.

III. — Le principe de la vérité, selon le romantisme.

Le rapprochement de l'art et de la vie. — Car rien n'est plus compréhensif que ces termes : nature, vérité. Boileau, Sébastien Mercier s'en autorisent également. Si l'on précise, classiques et romantiques ont une conception différente du vrai en Art. La raison s'élève naturellement aux idées générales; elle aime à saisir de haut les rapports et les ressemblances. Chez un Français, comme chez un Allemand ou un Grec, elle cherche les traits universels de l'homme. Soutenus par elle, enlevés en quelque sorte au-dessus de la vie présente, les poètes classiques se dégagent sans effort des attaches du moment et du lieu. Il ne leur en coûte point de quitter leur patrie pour habiter en esprit l'Italie et la Grèce, ou plutôt, sous ce nom, une patrie idéale, où ils édifient librement leur noble conception d'une humanité supérieure, simplifiée, expliquée, faite presque uniquement de passion, de volonté, de raison. Ce dédain du passager,

du contingent, les rend indifférents à la vie nationale, du moins en apparence : car qui ne voit le christianisme dans *Phèdre*? et quand le XVII[e] siècle parle du roi, n'est-ce pas souvent une locution monarchique pour désigner la patrie? Seulement au XVIII[e] siècle le classicisme perd de vue son principe ; sous la menace de l'archéologie, il se montre avec Voltaire soucieux du costume et de la décoration. En quoi peut-être il ne fait que trahir sa cause : car plus il s'évertue à rendre son œuvre grecque, romaine, exotique de quelque façon, moins il la fait générale, c'est-à-dire humaine. Alors on lui reproche de considérer le monde moderne comme une triste réalité dont on ne sait que faire, et de nous donner un je ne sais quoi de composite et d'hybride qui vit péniblement de l'anachronisme grec et romain; de créer enfin entre l'art et la réalité un discord douloureux, et, comme dit Ballanche, « une désharmonie [1] ».

Le romantisme prétend ne point rester ainsi à l'écart de la vie. Bonald lui fournit cette formule, reprise par M[me] de Staël et universellement commentée par la critique de 1820 : « La littérature doit être l'expression de la société [2]. » Or la littérature classique ne l'est plus, disent les uns, avec Stendhal; d'autres, comme Nodier, se demandent si elle le fut jamais. De toute façon l'art et la nature doivent se rapprocher. Il faut mettre fin au paradoxe irritant d'un art qui reste insensible aux convictions les plus profondes de la nation; il faut retirer aux classiques ce privilège qu'ils revendiquent « d'exprimer leurs pensées avec des fictions auxquelles ils ne croient plus [3] ». Pays bizarre en vérité que celui « où les dieux d'Homère nous poursuivent impitoyablement dans tous les détails de la vie »; où, « comme dans ce temple de Rome, il y a des autels pour tous les dieux excepté pour le véritable [4] »; où « il faut être païen sous peine d'hérésie »; où l'on ne peut « préférer le *Paradis perdu* à la *Guerre des Dieux* sans encourir la damnation [5] ».

N'est-ce pas grand'pitié aussi, disent encore les novateurs,

1. Ballanche, *Essai sur les Institutions sociales*, Paris, 1818, in-8, chap. VI, p. 160.
2. Bonald, *Œuvres*, Paris, gr. in-8, 1859, col. 12. *Muse française*, I, préface, etc.
3. *Muse française*, vol. II, Paris, 1824, in-8, article de Nodier, p. 221.
4. *Du Classique et du Romantique* (Académie de Rouen), p. 149.
5. *Muse française*, *ibid.*, p. 227; cf. Ballanche, *Essai*, p. 390.

qu'on ait pu si longtemps interdire aux poètes français les sujets nationaux? A qui veut prendre pour héros, Richemont, Dunois, Jeanne d'Arc, Condé, Nemours, Kléber, Desaix, faudra-t-il toujours répondre par l'éternel refrain :

Français, chantez Laius, Dardanus, Labdacus[1] !

A l'Académie de Rouen, Le Prévost proteste : « A Dieu ne plaise que le noble nom, que le doux nom de France soit jamais prononcé sur notre théâtre !... C'est une chose digne d'une éternelle surprise qu'on ne trouve pas une seule fois dans Corneille ni dans Racine un nom si cher à notre oreille ; que ces deux grands poètes aient assez complètement abjuré leur pays, pour n'avoir pas trouvé dans leur cœur le besoin de lui consacrer un chant, un vers, un mot[2]. » Ballanche se plaint avec autant d'émotion : « Nous nous sommes dépouillés nous-mêmes de notre propre héritage... ; nous avons tout abandonné pour les riantes créations de la Grèce. L'architecture nous a donné le style gothique ; mais les terribles invasions des Sarrasins et des hommes du Nord, mais les croisades n'ont pu féconder notre imagination. Ce jour religieux qui éclairait nos vieilles basiliques ne nous a point inspiré des hymnes solennels. Nous avons refusé d'interroger nos âges fabuleux, et les tombeaux de nos ancêtres ne nous ont rien appris (p. 383). »

Ce n'est pas ainsi que les Allemands ont agi envers leur pays, dit La Touche (p. 10) :

Écoutez dans leurs chants l'accent de la patrie,

et songez à la vôtre. Voulez-vous remonter dans l'histoire? N'allez pas au delà des invasions. « Quel charme, dit C. Anot, n'aurait point la peinture fidèle des mœurs naïves et simples de nos aïeux? Avec quelle facilité les fabliaux des troubadours, les carrousels, les joutes des chevaliers, les cours d'amour feraient oublier les pasteurs de l'Arcadie[3]. » Mais le présent

1. H. De La Touche, *Les Classiques vengés*, Paris, 2e édit., 1825, in-18, p. 17.
2. *Du Classique* (Rouen), p. 148. — Le Prévost n'a pas lu *Attila* : « L'empire est prêt à choir et la France s'élève ». I, 2.
3. Cyprien Anot, *Élégies Rhémoises, suivies d'un Essai sur les nouvelles theories littéraires*, Paris, 1825, in-8, chap. IX, p. 171.

nous appelle : « Être romantique, déclare Guttinguer, c'est chanter son pays, ses affections, ses mœurs et son Dieu ».

C'est par là que le poète atteindra non plus seulement une élite d'humanistes, quelques salons et cercles mondains, mais la nation entière, comme Calderon et Camoëns, que leurs compatriotes savent par cœur, comme le Tasse, que les bateliers récitent, comme Gœthe et Schiller qui sont chantés et joués dans toute l'Allemagne. Pendant que notre tragédie se survit avec peine, dit le *Globe*, « les drames mixtes et populaires d'une nation voisine font frissonner quarante millions d'hommes! (10 juin 1826) ». Tel est le beau destin de la poésie qui reste en contact avec la société dont elle émane et qui lui traduit ses convictions particulières, nationales et religieuses, au lieu de se tenir dans les généralités morales du classicisme.

L'abstraction et la couleur locale. — Pour extraire la vérité générale et comme la somme d'humanité constante qui persiste, dissimulée par mille contingences, l'analyse classique est conduite à simplifier. De là une tendance à l'abstraction, qui se marque surtout dans les œuvres du XVIIIe siècle et en particulier dans celles de Voltaire. « Ses pâles imitateurs appelèrent comme lui à leur secours tous les âges et toutes les parties du monde, et ne firent que vieillir des sujets neufs. Les héros les plus étranges accoururent de tous les points de l'univers pour répéter au théâtre les fadeurs amassées durant un siècle, dans les coulisses, et depuis Manco-Capac jusqu'à Téléphonte, d'Aristomène à Mustapha et à Zéangir, on eût dit une même famille d'amants et de guerriers sortis des mêmes écoles ou nés avec des sentiments jumeaux [1]. » Voilà bien l'excès de l'abstraction classique; elle mène à l'uniformité : le romantisme tend à la diversité. Il redescend du général vers le particulier, le concret, l'individuel; il note de préférence les traits caractéristiques qui séparent hommes et choses. Il ne peindra pas de même l'Anglais, l'Allemand, le Vénitien, le Chinois; il notera les particularités provinciales, remarquera l'air et le pli que donnent la condition, la profession; il ne dédaignera pas les petits métiers : « Combien la navette, le marteau, la balance, l'équerre, le

1. *Muse française*, 1824, II, Nos doctrines, par A. Guiraud, p. 21.

quart de cercle, le ciseau mettent de diversité dans cet intérêt, qui au premier coup d'œil semble uniforme[1]! »

Vérité complète et vérité choisie. — Tout occupé de l' « anatomie morale », le classique écarte de sa vue une bonne part de ce qui existe, « tout ce qui s'offre au delà de l'idéal qu'il s'est formé[2] ». Il « ne s'exerce jamais que sur une nature choisie » ; le romantisme prend ses sujets dans la nature entière. Pour lui « les règles du goût » sont placées « dans les convenances de la nature » ; elles reposent chez celui-là « sur les convenances de la société ». En conséquence « tandis que la littérature classique attire l'homme dans la vie civilisée, la littérature romantique au contraire le rappelle aux émotions primitives et risque, en dépassant ce but, de le ramener à une sorte de vie sauvage[3] ». *Atala* sort de cette conception. Mais il en naît surtout cette heureuse conséquence que la faveur est rendue à l'agreste, au rustique, à la saine vie des champs. Le joli cesse de primer le pittoresque.

La vache au museau plat, ou le bouc aux poils rudes,
Sont ainsi qu'un baudet d'excellentes études...
L'herbe plaisait jadis. La mousse est romantique.
Le rosier a vieilli. Préfère l'églantier
La tendre primevère et le genévrier,
Et le lichen mélancolique[4].

Ayant le goût de la vie de société, le classique aime naturellement la grandeur, la noblesse, l'apparat, et veut voir les rois et les princes au premier plan de la scène littéraire. Mercier s'en plaint. On croirait, dit-il, qu'il n'y ait sur terre que des « têtes à diadème » (p. 16). Mais pour le romantique, l'intérêt ne dépend pas de la hiérarchie sociale. Les aventures du *Roi des rois* sont moins touchantes que celles d'un particulier, pris au besoin dans une humble condition. Est-ce à dire que les rois disparaîtront du spectacle? Non pas : mais on fera voir en eux,

1. Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou nouvel Essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, 1773, in-8, p. 110.
2. Cf. *Du Classique et du Romantique* (Rouen), p. 14.
3. Cypr. Desmarais, *Essai*, p. 84, 62.
4. *Le Don Quichotte romantique*, ou voyage du docteur Syntaxe à la recherche du pittoresque et du romantique, poème en 20 chants, traduit de l'Anglais William Coombe, Paris, 1821, in-8.

document insigne, le faible et simple mortel avec sa peine; chez le roi Lear le père malheureux comme Goriot, et « la pauvre femme » chez dona Maria de Neubourg. On ne craindra pas de nous conduire partout où quelqu'un souffre, dans une prison, dans un hôpital; on étalera devant nous, dit encore Mercier, « les lambeaux de la misère » (p. 132). Et de même tout ce qui trouble notre pauvre cœur, tout ce qui le réjouit aussi et à tout âge, apparaîtra. L'amour ne prendra pas toute la place; l'ambition, l'avarice, la colère, l'enthousiasme, les affections de famille, le patriotisme revendiqueront la leur. L'âme quittera cette résidence sereine où on l'avait établie : elle rentrera dans la servitude du corps, du vil appétit, de la souffrance physique.

Quoi donc! nous étalerons les lambeaux de la misère? Assurément, répondent les romantiques. Il faut refaire l'éducation de nos Français trop délicats, des femmes surtout; il faut avoir la hardiesse des étrangers, qui jamais ne reculent devant une peinture énergique, triviale, crue, du moment qu'elle est vraie. Si notre langue est trop pauvre, qu'on l'enrichisse; si elle est trop abstraite, qu'on la vivifie par la métaphore, par la sensation nommée sans périphrase; le mot bas, s'il le faut, sera appelé en concours; ou pour mieux dire, il n'y a plus de mots nobles, plus de mots bas, le vocabulaire a eu son 89, et de même tous les objets, tous les êtres qui sont dans la nature. Tout ce qui existe a, par cela seul qu'il est, le droit d'être peint. La laideur physique et morale sera représentée pour elle-même sans atténuations, sans l'excuse d'un contraste à produire. Le but de l'art est déplacé. Il ne s'agit plus de plaire au goût par l'imitation des seules belles formes, par l'analyse de certains sentiments privilégiés : il s'agit d'exprimer le caractère original de toute forme, belle ou laide; de prendre les passions telles quelles, sans tri préalable, pour tirer au jour tout ce qu'elles contiennent de bien et de mal, de joyeux ou de poignant, de vil ou de généreux, et émouvoir par là un public qui ne se met plus en défense, son goût étant élargi.

La fixité classique et le devenir. — Ce je ne sais quoi de stable, de permanent, d'immuable qui est dans la raison, les classiques l'ont fait passer dans leurs œuvres. On ne peut dire sans doute qu'ils immobilisent l'homme et la nature : mais ils

les fixent dans un de ces beaux aspects si fugitifs en réalité, dans une de ces minutes supérieures, qui sont si rares. Vous êtes-vous jamais demandé, sauf avec quelque romantique, si Rodrigue peut s'apaiser et se rasseoir, Chimène enlaidir, tourner à la duègne? Non! le poète classique les arrête dans une éternelle jeunesse, comme tout à l'heure le paysage dans un éternel printemps. Mourront-ils seulement? Le romantisme prend ces héros et leurs pareils, les restitue à la faiblesse, à l'âge, à la maladie, à la mortalité; il les remet dans la circulation, dans le torrent de l'inconstance et du devenir : « L'homme, dit Mercier, ne repose point dans le même état : toutes les passions soulèvent à la fois l'océan de son âme ». Et de même : « Il n'y a rien de plus inconstant que la nature que l'on dit être immuable; on la cherche, elle se montre, fuit, change de forme » (p. 187). Le classicisme ne la suit pas dans ses dédales. Il s'arrange un monde idéal, de toute beauté d'ailleurs, où il se reconnaît d'autant mieux qu'il y trace lui-même ses voies et le dessine à son gré. Le romantisme contemple la nature en son chaos apparent, et s'y engage à l'aventure au risque de s'y perdre, mais avec l'espoir de la surprendre en son mystère. — Ainsi à l'encontre du classicisme, qui va vers le général, l'humain, l'abstrait, l'immuable, le romantisme va de préférence vers le particulier, le national, l'individuel, le concret, le complexe, le changeant. L'un tend à la vérité absolue; l'autre tend à la vérité relative.

IV. — Le principe de la liberté.

L'idée de progrès. — Si la réalité varie sans cesse et si l'art doit, selon le romantisme, la suivre dans son perpétuel devenir, « les règles antiques du goût doivent changer et s'identifier aux nouvelles coutumes et aux nouvelles idées[1] ».

Par là se trouve compromise la grande théorie classique qu'il y a dans l'art un point de perfection, que ce point le XVII[e] siècle l'a atteint avec Racine, qu'il faut s'y tenir, que les

1. S. Mercier, *Du Théâtre*, etc., p. 149.

règles de l'art poétique sont les lois du goût, peut-être même les lois de l'esprit humain, et doivent régner à tout jamais.

D'ailleurs aux approches de la Révolution, ce n'est pas seulement la notion du changement qui entre dans les esprits, mais celle aussi, plus féconde, du progrès et de la perfectibilité humaine. C'est ce principe qui soutient la logique passionnée de Rousseau et la critique encore indécise de Mme de Staël dans son livre *De la Littérature*. Une idée de cette puissance, défendue d'ailleurs par l'enthousiasme allemand [1], soutenue par les Constituants, favorisée même par les catastrophes révolutionnaires, qui rompent les anciens cadres, ne peut être que fort dangereuse pour le classicisme ; on demande ses titres au « Siècle du Grand Louis » ; Mercier lui crie :

> As-tu dans ton cercueil couché l'esprit humain [2] ?

« Pensez vous, dit à son tour La Touche, astreindre dans tous les siècles la pensée humaine au joug d'Aristote (p. 30) ? » Nul n'a le droit de redire le *sta sol* ; nul ne peut arrêter le mouvement de la terre : « La littérature, entraînée dans la marche universelle, a fait un pas avec le temps. *Pur si muove* [3]. »

Guerre aux autorités, aux codes et aux règles. — C'est donc en vain qu'on voudrait maintenir désormais la doctrine de l'imitation, en invoquant des autorités discréditées. Guerre à la critique qui fait du Parnasse une autre Sorbonne ; guerre à Boileau et à tous ses garants ; guerre à la Comédie française chargée de maintenir la tragédie classique par privilège royal ; guerre à l'Institut, à l'Académie, « sanctuaire des lois », et au code qui les formule :

> Nés tous originaux, nous mourons tous copies :
> Eh bien, qui rétrécit la sphère des génies ?
> C'est ce code vanté, si froid et si mesquin,
> Que Boileau composa d'après l'auteur latin.
> Il défend tout essor ; abondance, vigueur,
> Style mâle, hardi, fierté, tout lui fait peur [4].

1. « Dans aucun autre pays les écrivains ne nourrissent avec autant de persévérance l'espoir et la croyance d'un perfectionnement de l'humanité. » *Archives littéraires*. Paris, 1805, in-8, vol. VII, p. 424.
2. S. Mercier, *Satyres contre Racine et Boileau*, 1808, in-8, sat. III.
3. *Muse française*, II, 1824, article de Nodier, p. 227.
4. S. Mercier, *ibid.*, sat. III.

La séparation des genres est visée surtout. Voici la thèse classique énoncée par Auger, le 24 avril 1824 : « les genres ont été reconnus et fixés ; on ne peut en changer la nature ni en augmenter le nombre. » Voici la thèse romantique formulée par Schlegel : « L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes ; l'esprit romantique se plaît dans un rapprochement continuel des choses les plus opposées (II, 328). » Le classique en effet jette son regard moins en circonférence qu'en profondeur. Il le fixe sur un point et fait abstraction du reste. Il laisse de bon cœur les critiques séparer les genres, reléguer la poésie lyrique dans un petit canton, défendre aux vers de se commettre avec la prose, à la poésie de voisiner avec les arts, aux arts de communiquer entre eux.

Le romantisme travaille à rétablir le concert rompu. Déjà le drame musical de Gluck associait l'effet de la musique à celui de la poésie, qu'elle devait, d'après lui, souligner : Vitet dans le *Globe* reprend et complète la définition du drame musical. Lessing, dans ses œuvres critiques, prenait l'initiative de mettre la peinture et la poésie sous les lois d'une esthétique commune : Stendhal ainsi que la philosophie allemande s'y emploient aussi, et l'on aperçoit enfin au-dessus des arts spéciaux, les expliquant et les unissant par un même principe, l'Art.

La prose peut-elle, comme le vers, aspirer à la dignité poétique? tous les romantiques n'en demeurent pas d'accord. Mais le plus grand nombre pensent comme Bergasse : « La poésie romantique réclame, comme un de ses plus grands privilèges, de conserver ce nom, alors même que, dépouillée du rythme, elle approprie à des récits épiques le langage qui paraissait réservé à l'éloquence et à l'histoire (p. 17). »

La distinction des genres est menacée dès là que la comédie mixte arrive à se réaliser. Diderot, Mercier, s'acharnent à l'abolir ; on connaît le cri de guerre de ce dernier : « Tombez, tombez, murailles qui séparez les genres! Que le poète porte une vue libre dans une vaste campagne et ne sente plus son génie resserré dans ces cloisons où l'art est circonscrit et atténué (p. 105). » Et cependant la lutte dure encore en 1820, bien que les classiques fassent des concessions. Mais l'idée du drame intégral, adéquat à la vie, mêlant en soi toutes les contrariétés

qu'elle offre, va se précisant : « Je veux voir, disait Mercier, de grandes masses, des goûts opposés, des travers mêlés, et surtout le résultat de nos mœurs actuelles (p. 70). » Ce n'est point encore assez pour Schlegel et ses disciples français. Selon eux, l'art, et particulièrement le dramatique, doit être assez compréhensif pour embrasser la vie. Or dans la vie tout n'est pas action ni passion ; les descriptions, les tableaux ont leur charme, et l'on ne voit point pourquoi le drame ne peindrait pas et ne conterait pas comme l'épopée. La vie a une signification : le drame la cherchera, sans craindre de philosopher ; il se donnera loisir d'écouter le sentiment intérieur : les romantiques allemands, dit Anot, savent, « comme Shakespeare, émouvoir dans le repos de l'action et prolonger un intérêt qui ne s'attache plus qu'à ce qui passe dans l'âme ; ils s'arrêtent sur une situation douloureuse et veulent, par un repos solennel, nous obliger à descendre plus avant dans nous-mêmes et à sentir tout ce que notre cœur peut éprouver d'angoisses (p. 190) ». Et quand l'âme souffre ainsi, pourquoi le poète ne jetterait-il pas son cri? Si elle vibre de joie, d'espérance, pourquoi lui interdire l'effusion, le chant même? Et donc le drame peut admettre le lyrisme. A proprement parler, il n'y a plus de genre. Le génie a devant lui le champ large ouvert de tout ce qui existe : comme le dit Schlegel, « la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort s'unissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique (II, 328). »

On pense bien qu'une telle expansion brise et balaie les règles comme un fétu, ou plutôt les règles sont à son égard comme si elles n'existaient point. Elles sont étrangères aux conceptions qu'elle crée. Que la tragédie s'inquiète des règles, soit : elles sont conformes à sa nature. Crise, la tragédie est naturellement courte en durée, — unité de temps ; crise morale, elle est indifférente à l'espace et aux changements de décor, — unité de lieu ; crise réduite à la simplicité d'un problème psychologique, elle n'a que faire d'un sujet touffu, — unité d'action. Mais que parlez-vous des unités de « cadran » à qui veut pouvoir remonter par-delà la création? A quoi bon enfermer en

un tour de soleil un grand fait historique comme le sujet des *Templiers*? Pourquoi mesurer les pieds carrés par l'unité de « salon » à qui veut, de par sa propre hypothèse, se donner carrière dans le monde de la réalité et de la fiction? pourquoi lui interdire, en invoquant l'unité d'action, les sujets larges et complexes? Par sa conception même le romantisme s'affranchit de ces gênes, et l'on s'étonne seulement qu'il ait discuté les règles avec tant de patience.

Avec les règles sont condamnées d'autres conventions : artificielles : songes, tirades, confidences, division en cinq actes; naturelles et utiles : régularité de la composition, ordonnances, symétries, oppositions, bonnes pour l'effet, disposition des groupes et des plans pour graduer la distribution de la lumière. Les classiques disent : « Votre ordre c'est le désordre ». Les romantiques ripostent : « Notre ordre est celui de la nature et de la liberté ». — « O la belle conquête, ô la belle jouissance, s'écrie S. Mercier, que d'entrer tout à coup dans une littérature étrangère [1]! » Plus de tracés géométriques ! On croirait se promener non plus dans un parc de Le Nôtre, mais dans un de ces jardins anglais « où la manière de la nature est plus imitée et où la promenade est plus touchante; on y trouve tous ses caprices, ses sites, son désordre; on ne peut sortir de ces lieux [2] ».

Le rationalisme et l'essor naturel du génie. — Cette campagne trop vive, injurieuse souvent, tendait en définitive à rendre au génie la liberté de l'inspiration. Nous ne sommes pas de ceux qui pensent que la raison ait pu le gêner beaucoup chez Racine. Mais il est des écrivains qu'elle rendit trop méticuleux, trop « retenus ». On veut que le cartésianisme ait coupé la gorge à la poésie — soit. Mais le cartésianisme, en dernière analyse, ne serait-il pas comme le classicisme un effet d'une cause plus générale, de la Raison pure se renfermant en elle-même et négligeant, au risque de l'atrophier, la partie sensitive? Au reste, qu'importe? qu'on accuse Descartes ou Boileau, il est certain que les excès de la raison, produisant un rationalisme aride et mécanique, risquaient de tarir les sources et de con-

1. S. Mercier, *Satyres contre Racine et Boileau*, introduction, p. VIII.
2. S. Mercier, *Du Théâtre*, etc., chap. VIII, p. 97, n. a. Sur le principe de vérité, et sur le principe de liberté, voir David-Sauvageot, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Calmann Lévy, 1889, in-16, 3e partie.

traindre les mouvements spontanés. Voltaire lui-même, si mauvais juge de la poésie d'inspiration, en conçut un regret :

On a banni les démons et les fées;
Sous la raison les grâces étouffées
Livrent nos cœurs à l'insipidité.
Le raisonner tristement s'accrédite;
On court, hélas, après la vérité :
Ah, croyez-moi, l'erreur a son mérite [1].

Jean-Jacques, Bernardin, affranchirent et ranimèrent le sentiment et l'imagination, qui trouvèrent leurs panégyristes l'un en Ballanche, l'autre en Mme de Staël [2]. Chateaubriand prit vivement à partie « l'esprit raisonneur », qui conduit peu à peu à douter des choses généreuses, qui « dessèche la sensibilité et tue pour ainsi dire l'âme [3] ». La *Muse française* posa la question avec vigueur : « La lutte est entre ceux qui veulent croire quelquefois à leur cœur et ceux qui, ne croyant qu'à leur raison ou à leur mémoire, ne se fient qu'aux routes déjà tracées, dans le domaine de l'imagination (II, 27) ». La vivacité, le feu, l'enthousiasme reprirent cours, et fournirent matière à nombre de poèmes. Les classiques eux-mêmes, tout en raillant leurs adversaires, reconnaissaient chez eux l'ardeur et l'élan. Baour-Lormian nous présente un romantique qui dit à un classique :

Vous rampez, nous volons; vos vers décolorés
Se traînent en boitant; les nôtres, inspirés,
Beaux de verve, d'orgueil, de jeunesse, de flamme,
Au public transporté communiquent notre âme [4].

Baour croit ridiculiser le romantique : il se trompe. Plus sage était, malgré les apparences, Sébastien Mercier quand, dès 1773, il ressaisissait la vraie conception de la poésie, abolie presque par le rationalisme, et disait : « la fougue en sait plus que les règles », et « jamais la froide raison n'a découvert le cri du sentiment », et « tout ce qu'on ne fait pas avec une volupté secrète, avec une inspiration forte, active, permanente,

1. Voltaire, *Contes*, Ce qui plaît aux dames.
2. Ballanche, *Du Sentiment*, Lyon, 1801, in-8; Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, Lausanne, 1795, in-8 ; *De l'Allemagne*, Paris, 1810, in-8, IVe partie.
3. *Génie du Christianisme*, IIe partie, liv. III, chap. I; cf. IIIe partie, liv. IV, chap. V.
4. Baour-Lormian, *le Classique et le Romantique*, Paris, 1825, in-8, p. 17.

on le fait mal », et enfin « l'amour et la poésie exigent les mêmes transports. Je veux sentir la facilité du jet (p. 318, 193). » Plus sage aussi Ballanche, avec ses airs d'illuminé, quand il déclarait, qu'il faut « chercher la poésie ailleurs que dans les embellissements » ; que « les sujets anciens et les sujets modernes sont indifférents, car la poésie est partout, il ne s'agit que de la faire sortir[1] », ce qui justement est l'œuvre propre du génie. Qu'on le laisse donc diriger lui-même son haut et libre essor : « Le génie est audacieux, fécond et dégagé de toute entrave. Il ne repose point sur le même objet; il tire des lignes immenses qui se croisent et se correspondent; il va saluer le Hottentot dans sa hutte barbare, et plane du même vol sous les plafonds dorés de Versailles[2]. »

V. — L'individualisme et les sectes.

Qu'est-ce que l'individualisme? — De cette libération, classiques et romantiques ont eu l'idée très nette. Leurs ouvrages de critique ramènent sans cesse ce parallèle : opposer le romantique au classique, c'est opposer, en littérature, le régime du libre-échange aux douanes et aux « bastilles » de la pensée; à l'ordre, la révolte des « modernes factieux », aux arts poétiques de droit divin, la critique libérale; et c'est plus encore, c'est encourager contre « l'orthodoxie littéraire », le schisme et l'hérésie; préférer au « canon sacré des règles », guide de la « superstition poétique[3] », le goût personnel et la franche initiative; en un mot établir contre le « catholicisme littéraire », une sorte de « protestantisme », ainsi que le disent nettement Vitet dans un article du *Globe*[4], La Touche dans une satire :

> « Voilà les protestants de la littérature[5]! »

Mais qu'est-ce que le protestantisme, sinon l'indépendance réclamée pour le sens propre? Voyez, dit Saint-Chamans, ce qui

1. Ballanche, *Essai sur les institutions sociales*, p. 382.
2. S. Mercier, *Du Théâtre*, chap. XVIII, p. 194.
3. Sismondi, *Littérature du Midi*, Paris, 1813, 4 vol. in-8, t. III, p. 461.
4. *Globe*, de l'indépendance en matière de goût, 2 avril 1825.
5. H. de La Touche, *Les Classiques vengés*, p. 9.

se passe « dans cette Allemagne, mère féconde de toutes les hérésies... En France, tout est fixe, clair, bien établi : chez eux, tout est vague, obscur, et rien n'est reconnu généralement (p. 409). » Là, dit C. Anot, « chaque auteur peut avoir impunément sa poétique particulière et la changer même lorsqu'il change de sujet » (p. 155). Les romantiques veulent acclimater en France cette indépendance de la personne, c'est-à-dire substituer au conformisme des écrivains classiques, le « non-conformisme », en un mot l'individualisme.

Mais les protestants s'unissent pour abattre, et se séparent quand il s'agit d'édifier; de même les romantiques. Dès 1824, non contents de rompre avec les traditions vieillies, et de ramener la poésie à une sorte d' « indétermination[1] », beaucoup cherchent des directions nouvelles, et tout aussitôt on peut faire une histoire des variations du romantisme, car les divergences, les « dissidences » se marquent; Auger les démêle aussi bien que Vitet : « Au sein du schisme même naissent sourdement de petits schismes secondaires à qui peut-être il ne manque qu'une occasion pour éclater[2] ». En effet, malgré la confusion, grande encore en 1824, à cause de certains compromis ou malentendus[3], deux tendances s'accusent nettement.

Les deux grandes tendances, subjective et objective. — Si dans son ensemble le XIX[e] siècle a ces deux caractères dominants, science et lyrisme, il est à présumer que le romantisme, expression du siècle, sera sollicité lui aussi par le sentiment d'une part, et de l'autre par l'esprit scientifique, l'esprit d'observation et d'analyse. C'est ce que l'histoire littéraire confirme. Tantôt le romantisme cède à l'esprit d'observa-

1. Selon le mot de G. Lanson, *Histoire de la litt. française*, liv. II, chap. II.
2. Auger, Discours du 24 avril 1824.
3. Des classiques mûrs et de réputation faite, Népomucène Lemercier, Baour-Lormian, même Viennet, même Auger, font des concessions très larges sur les unités, la mythologie, les sujets nationaux, en sorte qu'à certains égards ils n'ont du classique que le nom et le panache. Première raison pour expliquer la confusion. De plus les opinions littéraires ne cadrent pas toujours avec les opinions politiques ou religieuses. Ainsi, bizarre anomalie, les plus ardents parmi les novateurs, les jeunes poètes de la *Muse française*, Vigny, Lamartine, Hugo, et leur aîné Nodier, d'autres encore, se donnent pour les « fidèles servants de l'autel et du trône ». Par contre, beaucoup de libéraux se montrent en poésie conservateurs résolus, craignant assez plaisamment que l'engouement pour le moyen âge ne ressuscite le goût de ses institutions. Cf. *Revue encyclop.*, année 1820, vol. VI. La Touche, *Classiques vengés*, p. 28, note.

tion; le poète tend à montrer les choses telles qu'elles sont et se dissimule derrière son objet : tantôt et plus souvent, il mêle à tout la teinte particulière de son imagination, il anime tout de son sentiment propre ; sa personnalité prévaut, les objets ne servent qu'à fournir au « sujet » prétextes à paraître. On a dans le premier cas, le romantisme objectif, qu'on pourrait appeler romantisme réaliste ou encore romantisme d'observation; dans le second cas le romantisme d'impression, ou subjectif. En 1824 ces tendances sont nettement distinctes.

La tendance objective, moins originale et moins féconde, mais assez vivace cependant pour susciter toute une école, crée le romantisme du *Globe*. La tendance subjective [1] aura son premier épanouissement à la *Muse française*.

VI. — La tendance objective : le romantisme de l'observation.

Ses représentants. — Ce romantisme objectif ne renie point Voltaire; ses défenseurs sont pour la plupart, non pas des poètes, mais des érudits, des critiques, des politiques, des philosophes, Dubois, Vitet, Magnin, Duvergier de Hauranne, Rémusat, Thiers. Jeunes ou mûrs, ce sont gens de tête solide, de sens rassis, d'esprit positif et tourné vers l'analyse. Armés d'une méthode d'observation quasi scientifique déjà, ce sont eux qui prennent le plus à la lettre le principe de la vérité dans l'art, tandis que celui de la liberté du génie triomphera plutôt à la *Muse française*. Ils ne sauraient guère écrire sans faire des vœux « pour que les arts et particulièrement les arts de la scène reviennent à la nature et à la vérité [2] ». Dubois rappelle sans cesse ce principe dans ses articles du *Globe*, et Thiers de même dans ses *Salons*. Ils se font un jeu malicieux et savant de guetter les tentatives des semi-romantiques, Ancelot, Soumet; ils montrent leurs vains efforts pour se rapprocher

1. Il faut distinguer l'individualisme du subjectivisme. Par l'un l'individu échappe à la communauté au nom de son sens propre : il n'échappe pas pour cela aux conseils de la raison. Le subjectivisme existe quand dans l'individu le sentiment et l'imagination s'affranchissent entièrement de la raison.

2. La Touche, *Les Classiques vengés*, p. 28, note.

de la vérité historique, et présentent en regard de leurs pièces, conventionnelles encore, la réalité telle quelle, avec documents à l'appui. Le Prévost soutient à l'Académie de Rouen les mêmes théories[1], qui d'ailleurs se définissent plus rigoureusement dans cette page de la *Revue encyclopédique*, où l'on verra nettement la position intermédiaire prise par le romantisme objectif entre le classicisme et le romantisme de sentiment et d'imagination : « Nous avons été suffisamment entretenus de cette chevalerie imaginaire, et les troubadours d'invention moderne nous ont assez poursuivis de leurs chants. Peut-être est-il temps de représenter ces hommes tels qu'ils étaient réellement. On prétend que la littérature romantique doit être l'expression des mœurs et des croyances du moyen âge : eh bien, la carrière est vaste et belle » ; mais il faut « nous donner de ces âges de barbarie un tableau assez vrai pour que nous puissions les connaître et les juger. » Et le critique ajoute, pour bien distinguer son romantisme du romantisme d'impression, que nous définirons bientôt : « tel, si je ne me trompe, devrait être le but de la littérature romantique; ce but vaudrait bien les ténèbres et le vague dans lequel certaines personnes essaient de la renfermer. » Il dit enfin, avec une assurance qui, à cette date de 1823, nous fait sourire : « Il est une vérité incontestable, *inévitable*, c'est que le siècle présent veut en toutes choses du positif et de l'utile. Nous n'aimons plus guère les fictions, les féeries, les prodiges. Est-il rien de moins poétique que la civilisation ? » (XVII, p. 239.) On parle de même au *Globe* et l'on y critiquera souvent, au nom d'un esprit très positif, les élévations poétiques de Vigny et de Lamartine.

Le programme du romantisme objectif, tout en distinctions, comme il est naturel puisqu'il émane d'esprits réfléchis et mesurés, peut se réduire à quelques articles, tirés presque tous de la Préface-prospectus du *Globe* (15 sep. 1824).

Que faut-il penser de la raison? — Le génie fera bien de la consulter, s'il ne veut pas s'égarer et perdre sa force dans le vide; mais que la raison cesse à tout jamais d'être tracassière.

1. « En littérature l'école romantique sera à l'école classique ce qu'en peinture l'école flamande est aux écoles romaine et vénitienne. » *Du Classique et du Romantique* (Rouen); Le Prévost cité par Gossier, 5 mars 1824.

De l'imitation, de l'autorité? — L'étude des modèles est utile, mais seulement pour nous enseigner l'originalité. Il faut braver « les anathèmes académiques d'une école vieillie, qui n'oppose à l'audace qu'une admiration épuisée, ne conçoit que la timide observation de ce que font les grands maîtres, oubliant que les grands maîtres ne se sont ainsi appelés que parce qu'ils ont été des créateurs ».

Des règles? — On peut en prendre à son aise avec les unités de temps, de lieu, de ton. Pour l'unité d'action, on la maintiendra, en lui laissant plus de jeu.

Des genres? — C'est une mauvaise pratique de les séparer par des cloisons impénétrables; il faut pouvoir mêler le sérieux et le comique, sans toutefois rechercher de parti pris l'antithèse du sublime et du grotesque, autre convention.

Des préceptes de composition et de style? — On supprimera toutes les prescriptions arbitraires, expression noble, périphrase, etc.; mais toujours il sera bon de recommander la simplicité, le dédain de l'à peu près, la haine du précieux, car le romantisme a le sien; l'enchaînement logique des parties, l'ordre et la lumière enfin. Le goût n'est pas un vain mot.

Des sujets nouveaux? — Proscrire les sujets chrétiens, nationaux, contemporains, est abusif. Les fictions non plus ne seront pas interdites, mais on se défiera du vague, et en général des inventions vides de substance humaine, *nubes et inania*.

Des littératures étrangères? — Il faut leur ouvrir nos frontières. Élargissons-nous, comme le voulait Diderot. « Le devoir de la critique n'est pas d'interdire, mais de provoquer les essais: car ce sont les essais heureux qui lui donnent ses règles; elle ne fait jamais loi qu'après coup. » Mais sauvons notre intégrité nationale, et n'applaudissons pas « à ces écoles de germanisme et d'anglicisme qui menacent jusqu'à la langue de Racine et de Voltaire ».

Ainsi le romantisme objectif n'est pas très éloigné du classicisme de Molière, à qui il pourrait reprendre sa définition des règles. Il reste objectif comme le classicisme et conserve à son exemple le principe général de la raison surveillant l'inspiration. On pourrait l'appeler un classicisme élargi, remis au point, adapté au siècle, selon la définition de Stendhal dans

Racine et Shakespeare[1]. Mais ce serait en tout cas un classicisme plus indifférent aux choses morales, moins ému, réduit à l'observation sèche, détachée, parfois ironique. Ses modèles préférés seraient, au XIXe siècle, Benjamin Constant, Mérimée, Vitet, Stendhal. Plus favorable au roman de mœurs, au théâtre de document et d'histoire qu'à la poésie, il mène du *Roman bourgeois* de Furetière à la *Comédie humaine* de Balzac; du cartésianisme perdu dans l'abstraction, ou du sensualisme emprisonné dans la matière, au positivisme de Comte. Tourné vers l'avenir, malgré sa déférence relative pour le XVIIe siècle, il prépare le naturalisme. Son vrai nom serait peut-être celui de réalisme romantique : car le mot se trouve déjà dans les écrits du temps : « Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation, non pas des chefs-d'œuvre de l'art, mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le *réalisme*; ce serait, suivant quelques apparences, la littérature dominante du XIXe siècle, la littérature du vrai [2]. » Mais enfin puisque ses représentants principaux s'appellent eux-mêmes romantiques, nous ne les démentirons pas.

VII. — La tendance subjective : le romantisme de l'impression personnelle.

Les sources. — Le romantisme de l'impression personnelle sort du sentimentalisme de Rousseau. On voit aisément pourquoi. L'art qui se réfère à la raison reste naturellement dans l'impersonnalité; la raison en effet est mise en dépôt chez les hommes pour servir à leurs communes ententes. Distincte des individus, supérieure à chacun d'eux, pareille chez tous, elle ne peut guère trahir leurs intimités. La raison est en nous, mais notre sentiment c'est nous-même, et dès que nous le

1. « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires ui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. » Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, 1823, in-8, p. 43.

2. *Mercure français* du XIXe siècle, 1826, vol. XIII, p. 6. Cf. Lévy-Brühl, Les premiers romantiques allemands, *Rev. des Deux Mondes*, 1er sept. 1890. Nous nous proposons de revenir sur cette distinction du romantisme *subjectif* et du romantisme *objectif* dans un prochain ouvrage sur la doctrine romantique.

laissons apparaître, nous nous livrons. C'est ce qui arrive pour Rousseau. Son sentimentalisme l'amène par une pente naturelle à la confession, et par suite à la littérature subjective.

Mais qu'est-ce qui vivifie son sentimentalisme? Après tout, bien d'autres que lui, de son temps même, ont dit ou crié : « Soyons sensibles », La Chaussée, Diderot, tous les partisans de la comédie larmoyante : ils sont tombés dans le ridicule. Au contraire le sentimentalisme de Jean-Jacques est touchant, substantiel, vivant : d'où lui vient son principe de vie?

D'une rénovation du spiritualisme. Voilà ce qu'il faut mettre en évidence avant tout. Cette fois comme tant d'autres, comme au temps de la Renaissance, comme en 1850, c'est d'une révolution philosophique que procède la révolution artistique et littéraire. Il semble bien qu'il y ait là une loi.

Le sensualisme, on le sait de reste, est en grande faveur au XVIIIe siècle. Saint-Chamans le professe encore en 1816 : « Mis dans un jour si évident par Condillac... le principe de Locke, que les idées viennent des sensations, ne peut paraître douteux à un homme non prévenu qui l'examine de bonne foi. Aussi tout ce qui pense en Europe s'y est arrêté, et a laissé tout ce qui rêve chercher mieux (p. 341). » Les classiques du XIXe siècle jugent en général comme lui, à moins qu'ils ne préfèrent s'en tenir au scepticisme ironique et superficiel des voltairiens.

Mais, dès Rousseau, la foi spiritualiste, au sens le plus large du mot, réagit puissamment sous des formes diverses; c'est d'abord le spiritualisme ample, ému et net du Vicaire savoyard, auquel Mercier croit devoir se rallier; puis celui de Bernardin, de Chateaubriand, de Mme de Staël; chez eux, comme chez Ballanche, qui, un an avant l'apparition du *Génie du christianisme*, donne le plan d'une œuvre analogue [1], la religion naturelle se fond en proportions changeantes avec le catholicisme, lequel, chez les jeunes poètes de la *Muse française* et chez Nodier, leur aîné, prend décidément le dessus. — Et c'est d'un autre côté l'idéalisme de Kant et de ses disciples, où Rousseau a sa part encore; doctrine importée chez nous par divers initiateurs, mitigée et accommodée au bon sens français par Cousin [2].

1. Ballanche, *Du Sentiment*, p. 166.
2. Cousin veut « reconstituer le moi devant la nature, et la nature devant le

Si distincts que soient aux yeux du philosophe et du théologien ces deux courants, français et allemand, ils ont un grand effet commun, qui est précisément de favoriser la littérature de l'impression personnelle. Le spiritualisme à la Rousseau s'épand volontiers en effusions, en élévations, en hymnes. Bernardin de Saint-Pierre, « après avoir, comme le dit Ballanche, ébauché l'histoire sentimentale de la nature, remonte par le sentiment à l'explication de quelques-unes de ses lois morales » (p. 20). Et le *Génie du christianisme* ne fonde-t-il pas sa preuve sur le sentiment d'abord? N'est-ce pas la faiblesse comme la séduction de cette œuvre, qu'elle nous présente une religion de poésie, plus que de dogme? Quant aux philosophes allemands, « ils ont prouvé, dit Anot, qu'au delà des connaissances, il y avait le sentiment, que par delà l'analyse, il y avait l'inspiration » (p. 180). Ainsi l'on peut penser avec M[me] de Staël que la philosophie allemande et le spiritualisme chrétien concourent à concentrer l'intérêt poétique dans l'âme même et par suite à développer la poésie subjective : « L'idéalisme en philosophie a beaucoup d'analogie avec le mysticisme en religion. L'un place toute la réalité des choses de ce monde dans la pensée, l'autre toute la réalité des choses du ciel dans le sentiment (III, 326). »

Aux causes philosophiques du subjectivisme s'ajoutent d'une part l'influence décisive des œuvres de Gœthe, de Schiller et de Byron, de tous ces étrangers qui, au témoignage même des auteurs français, nous « devancent dans la littérature d'impression », Rousseau, l'ancêtre commun, excepté; d'autre part les puissants effets moraux de la Révolution française, cette « secousse » dont tous les contemporains ressentent l'ébranlement, et qui ramène l'attention de chacun sur soi : « Nos pensées ont été fortement refoulées en nous-mêmes, dit Guiraud dans la *Muse française* : aussi la littérature sera plus intime; elle nous révélera des secrètes parties du cœur que lui auront découvertes les grandes secousses de la Révolution; elle exprimera les sentiments, les passions qui l'auront déchiré; elle nous

moi, réédifier ainsi deux éléments que les écoles du XVIII[e] siècle avaient absorbés l'un dans l'autre... Il se consacre à la construction de ces deux mondes distincts, le moi et la nature. » Cousin, *Cours de philosophie de 1818*, publié par Garnier, 1836, in-8, Paris; préf., p. XIV.

donnera enfin de la poésie, car le malheur est de toutes les inspirations poétiques la plus féconde (II, 25). »

Ainsi naît le romantisme subjectif. Il s'oppose directement, on le voit, au classicisme, qui de sa nature est plutôt objectif : « Dans la littérature classique, dit Desmarais, l'écrivain est plus en dehors de lui-même; il est presque toujours narrateur ou interprète. Dans la littérature romantique au contraire, l'écrivain nous livre toute sa pensée et toute son âme : c'est en mettant sous nos yeux l'anatomie de son être qu'il nous invite à la connaissance de l'homme (p. 133). » De là une poésie « individuelle » « intime », et en premier lieu celle-là même qu'Auger appelle heureusement « la poésie de l'âme ».

La poésie de l'âme. — Comment la définir? Puisqu'elle est dans l'âme, elle ignore la diversité des genres et répugne aux formes arrêtées; tout au plus peut-on dire qu'elle procède d'un double mouvement : concentration de l'âme qui se replie sur elle-même pour recueillir les suggestions du dedans et les impressions du dehors; expansion qui projette par jaillissements et par ondes les images et les effusions sentimentales, cela avec le rythme souple, l'harmonie concertante des compositions musicales, dont on peut donner non le dessin détaillé, mais les thèmes et les motifs conducteurs.

Les thèmes d'ailleurs, la critique de 1820 les a déjà presque tous indiqués. D'abord c'est le moi tout seul qui se montre, se prodigue et s'étale. C'est sa revanche sur le sensualisme, qui voulait le dissoudre en sensations, l'opprimer sous la matière, l'abolir; trop refoulé, il se redresse avec un tel ressort qu'il repousse loin de lui le monde extérieur et ne veut plus le connaître. Et la Révolution le tend davantage encore et l'exaspère : « Lorsque les événements font rentrer la vie dans le cœur, lorsque la patrie, la famille, le *moi*, sont menacés, tous les sentiments énergiques se réveillent[1] ». Parmi les hommes, les forts s'en vont aux luttes; les faibles s'en éloignent; pour ceux-ci la Révolution est « une espèce de barbarie qui détache l'homme de l'homme parce qu'il n'en attend aucun secours et qui, en l'isolant de la vie, le jette dans la contemplation rêveuse et dans l'enthou-

1. *Muse française*, vol. II, 1824, p. 25.

siasme solitaire[1] », suivis trop souvent de l'abattement et du dégoût de soi. *René* de Chateaubriand, *le Peintre de Salzbourg* et autres nouvelles analogues de Nodier, *Obermann* de Senancourt, nous permettent après *Werther* de surprendre le subjectivisme en sa plus grande acuité.

Mais qu'on ne s'y trompe pas, le moi, restauré par le spiritualisme, est plus riche de contenu que toute autre chose au monde : Rousseau et Chateaubriand lui rendent le pouvoir de sentir et d'imaginer, de croire à tout l'au-delà; Kant lui donne les activités de la pensée intérieure. Et voilà, je pense, un subjectivisme assez capable d'élargir et d'étoffer l'âme. Elle n'est plus ce moi « automate », passif et indigent du sensualisme, mais un moi vif et large qui peut contenir l'infini même, véritable abîme où le poète de 1820, quand il s'y penche, prend le vertige de ce qu'il entrevoit, tournoiements de passions et fulgurations d'idées. Tous les sentiments, exténués par les sécheresses du classicisme vieilli, les tendres et les violents, affections calmes et fièvres de haine ou d'amour, toutes les grandes pensées qui font la trame de notre vie, la mort, l'éternité, le destin, se réveillent. Et les sentiments enflamment les idées; et les idées amplifient les sentiments et les prolongent vers l'infini : l'amour, éphémère au XVIIIe siècle comme le simple plaisir, aspire à l'éternel. Le poète romantique ne connaît point de borne à l'exaltation de la pensée. Il faut qu'il étende son être vers la nature et vers le divin.

La nature, rendue à son éloquent silence, cesse d'être un théâtre pour devenir un temple, le temple du panthéisme pour *Werther* et ses disciples allemands, le temple du dieu personnel et vivant pour les romantiques français. Car ceux-ci, vers 1820, n'aiment pas encore la nature pour elle-même, Anot nous le déclare : « ils choisissent de préférence pour les décrire les objets qui peuvent devenir les symboles des attributs de Dieu et des affections morales; ils ont fait de la poésie le miroir terrestre de la divinité (p. 183). »

La divinité, c'est vers elle que tend sans cesse cette noble poésie d'âme. Par là surtout elle se sépare du classicisme. En effet, tandis que « le beau idéal de la littérature classique réside

1. C. Desmarais. *Essai*, chap. VI, p. 67.

dans la perfection des formes humaines épurées », la littérature nouvelle « empreinte du mystère sombre des religions du nord », spiritualisée par les sublimes abnégations du christianisme, est religieuse : « le caractère de son idéal est nécessairement dans l'éternel et dans l'infini[1] ». Possédés par ces hauts objets, tous en ressentent un délice ou un tourment. Ceux qui ne croient pas encore ne sont pas insoucieux des choses de la foi. « Dans les ouvrages romantiques où il n'y a point d'idées religieuses, sous l'acception vulgaire du mot, il y a des sentiments qui préparent à la religion[2]. » Ceux qui ne croient plus ne peuvent redevenir de joyeux indifférents. Ils se souviendront toujours d'avoir eu commerce avec le divin. Ils en gardent quelque chose, tristesse attendrie, regret mortel, pessimisme noir, désespérance. En ce temps-là on doute comme on croit, avec son cœur aussi et non seulement avec son esprit. On se permet le sarcasme, l'imprécation, mais non le quolibet. « Abjurons Voltaire[3] », dit le croyant avec Ballanche. Abjurons Voltaire, dit aussi le sceptique, et si nous doutons, que ce soit avec la fureur du damné, ou avec le courroux concentré du stoïcien qui a interrogé Dieu et à qui Dieu n'a pas répondu; jamais avec le sourire amusé de Montaigne. Ainsi Dieu hante le génie du poète. Nodier peut dire : « Chez les anciens, ce sont les poètes qui ont fait les religions; chez les modernes c'est la religion qui crée enfin des poètes[4] ».

Et la poésie se ressouvient du grand mystère de la destinée, qui ne la troublait guère au temps des classiques. Ceux-ci prennent leur assiette dans une doctrine méthodiquement établie, dont tout le pourtour s'aperçoit du centre, dogmatisme d'un Bourdaloue, sensualisme d'un Condillac, et les voilà en paix sur la direction de leur vie, excepté Pascal, âme romantique. En art, en littérature, ils se tiennent de même dans la région circonscrite, policée, du clair et du définissable, là où s'observent travers et vices, mœurs et caractères, où l'on peut voir évoluer les passions fortes à but perceptible, en concurrence avec la raison et la volonté. Et c'est justement ce domaine

1. C. Desmarais, *Essai*, chap. x, p. 118.
2. Cyp. Anot, *ibid.*, chap. xv, p. 184.
3. Ballanche, *Essai sur les institutions sociales*, chap. vi, p. 166.
4. Cf. *Du Classique et du Romantique* (Rouen), p. 52.

que le romantisme quitte le plus volontiers pour fuir vers l'inconnu, pour plonger par le sentiment dans l'obscur de la nature inconsciente, de l'animalité même; mais bien plutôt pour s'élever vers la cause suprême et se rapprocher du secret ultime de la vie. Car telle est la recherche la plus enfiévrée du romantisme : D'où vient l'homme, où va-t-il, quel est le sens de la vie, de la mort? Ces grands sujets de pensée, de rêve, de méditation orageuse oppressent le poète par la peur et par l'attrait : « Sommes-nous coupables de permettre à la poésie de réfléchir sur les destinées secrètes de l'homme (principale mission de la littérature romantique) après avoir tant raconté de faits et d'événements [1]? » Non, pourraient répondre tous les lyriques du XIX[e] siècle. « Enivrés du mystère éternel », selon la parole de Leconte de Lisle, ils seront « les évocateurs du rêve surnaturel [2] ». Sans cesse ils feront effort pour échapper à la matérialité de la parole écrite, soucieux de trouver pour leurs beaux songes des expressions justes et cependant imprécises, comme celles que savent inventer les peuples du Nord : « Leurs langues, dit Anot, comptent une foule de mots tendres, spiritualistes, et presque éthéréens, de ces mots pour ainsi dire rêveurs, qui rappellent à la fois une foule d'idées. C'est des habitants du Nord qu'on a pu dire qu'ils savent des paroles mystérieuses (p. 200). »

Avec ces aspirations, c'en est fait de la sérénité et de l'équilibre en poésie. Sentir partout la limite, en soi, parce que les forces sont caduques, le cœur faible, coupable peut-être; autour de soi, parce que la société bouleversée, mal refaite, refuse un emploi aux énergies qui s'offrent; au-dessus de soi, parce que l'infini, sollicitant nos cœurs, tout en échappant à nos prises, nous laisse enfermés « dans l'incomplet de notre destinée », — le mot est du temps, — c'est plus qu'il ne faut pour mettre dans l'âme les chagrins qui, non combattus, la livrent à cette affection sombre et voluptueuse, la mélancolie.

Plus sains, plus résolus, certains se raidissent contre la nature qui les opprime, s'élancent sans lassitude vers l'absolu, dont l'attraction ne les enlève que pour les laisser retomber : il y a lutte encore, mais non à la manière du héros classique : lui,

1. *Du Classique et du Romantique* (Rouen), p. 43.
2. Leconte de Lisle, Discours de réception à l'Académie française, 31 mars 1887.

se dresse, debout dans sa volonté, contre la fortune, contre les hommes, contre ses propres passions : c'est le sublime de la force morale, le sublime de Corneille et du *Qu'il mourût*. Mais le romantique aux prises avec la nature et avec l'infini, nous donne la sensation d'un sublime différent : c'est le sublime du sentiment religieux et de la pensée philosophique, tel qu'il apparaît, par exemple, quand René, assis à la bouche de l'Etna, mesure sa faiblesse aux forces de l'univers, ou quand Werther, à sa dernière heure, regarde les cieux éternels.

Cette poésie est nécessairement sérieuse. « La lecture des bons ouvrages de Kant, de Schubert, de Klopstock, de Schiller, de Gœthe, de Novalis excitent en nous, dit Anot, une impression profonde et solennelle, assez semblable à celle que nous cause la vue des temps du moyen âge (p. 175). » L'art classique, même quand il prétend instruire et moraliser, reste un amusement. Il admet comme moyen le rire aussi bien que les larmes. La poésie qu'il aime est l'ornement qui « égaie » la vie, la délectation relevée qui la repose, l'assainit, la distrait d'elle-même. Mais le romantisme d'impression veut pénétrer la vie jusqu'en son fond le plus amer, et de cela il reste grave. Les Allemands sont les premiers à l'éprouver et à le dire : « La poésie de la toilette qui est celle des Français (classiques), n'a plus d'accès chez nous qu'à la toilette des dames. » Il est une autre poésie qu'on ne reconnaît nullement « dans les vers et dans les phrases les plus élégantes d'un abbé Delille, ni dans tout ce que le goût français prend ordinairement pour de la poésie », et qui « est pour l'Allemand une affaire non moins sérieuse que son culte et sa profession [1] ». En France aussi la poésie devient une « affaire sérieuse », après la Révolution : « On ne recommence pas les madrigaux de Dorat après les guillotines de Robespierre, et ce n'est pas au siècle de Buonaparte qu'on peut continuer Voltaire [2] ». L'heure appartient au sombre et inquiétant Lamennais; son *Essai sur l'indifférence* passionne et rend pensifs les plus légers. « La mode se met « du parti de l'éternité [3] » et solennel est un mot dont les manifestes roman-

1. *Archives littéraires*, in-8, 1805, vol. VII, article tiré du *Nouveau Museum de philosophie et de littérature* (auteur allemand anonyme), p. 414.
2. *Muse française*, II, 1824, art. de Victor Hugo sur Byron.
3. *Muse française*, I, 1823, in-8, art. de Victor Hugo sur Lamennais.

tiques se parent volontiers, celui par exemple de la *Muse française* : « A cet enseignement funeste des écoles dont la tendance philosophique doit nécessairement finir par être irréligieuse, nous voulons opposer un enseignement public et solennel.... Tout devient solennel maintenant dans les lettres (II, 28). »

La poésie de la sympathie humaine. — Pénétré du sérieux de son œuvre, le poète se sent une vocation : sa sympathie, de plus en plus ouverte, l'invite à une sorte d'apostolat social, qu'il exercera le plus souvent d'ailleurs par impression, au nom d'une intuition mystique à lui départie par un décret providentiel. Il est « la parole vivante du genre humain [1] » ; son génie, « comme le timbre des cymbales de Bivar » sonnera les grandes heures du siècle, donnera « un corps à chacun de nos rêves, des ailes à chacune de nos pensées » [2]. Il est un révélateur. Il est celui qui revient de loin, du ciel comme Milton ou Klopstock, de l'enfer comme Dante, du passé comme Macpherson, celui qui rêve d'une humanité meilleure et plus heureuse. C'est le *Vates* tant raillé pour son trépied sibyllin et ses prophéties apocalyptiques, belle conception cependant, si « les poètes possèdent, comme dit Ballanche, la vérité vue de haut, vue dans l'ensemble des choses » (380). Et ce poète de 1820 est déjà un révolutionnaire qui se prépare, sans le savoir. Il a lu le *Contrat social*, les *Brigands*. Son optimisme, ingénument subversif, croit volontiers que la société vit sur un mauvais pacte, qu'il suffirait de rompre pour la rendre heureuse : on n'aurait qu'à intervertir les rôles, qu'à mettre les accusés à la place des juges, les pauvres en celle des riches, les humbles en celle des puissants. Au reste c'est vers 1830 que ce paradoxe, excusable seulement quand il est une façon de donner du piquant à la justice et à la pitié, produira ses effets réels. En 1824 les jeunes et déjà puissants poètes de la *Muse française*, et en particulier, Victor Hugo, sont encore fidèles à la foi monarchique, et l'abbé Gossier parle ainsi de la poésie nouvelle, en toute sécurité : « Avec la religion et de chastes émotions, elle ne chante ordinairement que le respect pour ceux qui tiennent leur pouvoir de l'Être suprême, et elle n'aime que cette liberté qui

1. Ballanche, *Essai sur les institutions sociales*, chap. XI, p. 381.
2. Renan, Discours de réception à l'Académie française, 1879.

s'appuie d'un côté sur l'autel et de l'autre sur le trône » (p. 133).

La poésie du rêve et du fantastique. — C'est bien vainement qu'on voudrait enclore la muse dans le champ des réalités sociales et politiques. A ceux qui l'y appellent elle répond par la voix du poète allemand Lenau : « Laissez-moi, vos efforts me sont suspects. Vous prétendez affranchir la vie et vous n'accordez pas à l'art la liberté. Si cela me plaît, je cueillerai ici — dans le bois profond — des fleurs; si cela me plaît, je vouerai à la liberté un chant; mais jamais je ne me laisserai enrôler par vous [1]. » Vainement aussi voudrait-on l'astreindre à la contemplation continuelle des choses de l'âme. Le cœur a ses voies; l'imagination a les siennes; Guiraud le sent : « Je ne prétends pas restreindre la poésie romantique à rendre seulement les passions, et la reléguer tout entière dans le domaine du cœur. Celui de l'imagination aussi lui est ouvert et c'est là que tout ce qu'il y a de fictif et de merveilleux est heureusement employé par elle (II, 26). » En effet, on ne comprime pas l'imagination. La poésie du rêve et de la fantaisie réclame sa place comme celle du sentiment, presque au moment où Voltaire se plaint qu'on ait « banni les démons et les fées ». Le XVIII[e] siècle français connaît par Shelley, Gray et Young, la poésie des nuits, des clairs de lune et des tombeaux, celle des mythologies septentrionales par le curieux travail de Mallet sur les Scandinaves et par la version ossianique de Macpherson.

Au début du XIX[e] siècle nos conteurs font des emprunts directs à la tradition française du moyen âge chrétien, que commencent à révéler des érudits sérieux comme Raynouard, des arrangeurs assez pénétrants comme Creuzé de Lesser, l'auteur des *Chevaliers de la Table ronde*, ou Marchangy, l'auteur de la *Gaule poétique* [2]. Des curieux, originaires des provinces, relatent des légendes locales, Nodier, par exemple, celle de la Vouivre franc-comtoise. Des voyageurs artistes comme Taylor et A. de Cayeux les aident en des publications somptueuses. Mais c'est encore de l'étranger que vient la plus forte contribution. Pour le merveilleux chrétien, nous

1. *Rapports sur le progrès des lettres*, par S. de Sacy, Th. Gautier, etc., Paris. 1868, in-8, p. 91.

2. Cf. R. Peyre, *Napoléon I[er] et son temps*, Paris, 1887, in-4, p. 246, 248.

avons comme grands initiateurs Dante, Milton, Klopstock, Gœthe, en son *Faust*, élargissement génial de la vieille légende du XVIe siècle. Quant au fantastique pur, Anglais et Allemands nous le donnent à l'envi, sans parler des peuples du Midi et de l'Orient, qui tous nous envoient en tribut quelque sujet, quelque forme. On sait quelle popularité longue ont eue chez nous les ballades et poèmes de Gœthe, de Schiller, de Bürger, de Zedlitz, la *Cloche*, le *Roi des Aulnes*, la *Ballade de Lénore*, la *Revue nocturne*; les caprices de Musaeus, de Tieck et d'Hoffmann, « caprices tour à tour mystiques ou familiers, pathétiques ou bouffons, simples jusqu'à la trivialité, exaltés jusqu'à l'extravagance », dont « la lecture est la fontaine de Jouvence de l'imagination [1] ». Mais Shakespeare n'avait-il pas déjà tout indiqué, tout révélé? « Shakespeare a ouvert les portes d'un monde magique des esprits; les superstitions populaires, les croyances du moyen âge, les songes, les prédictions, les sortilèges, l'apparition des fantômes et en général toutes les chimères de l'imagination frappée tiennent une grande place dans ses tragédies [2]. » Enfin l'imagination, se mêlant à l' « esprit » qui n'était qu'esprit au XVIIIe siècle, le renouvelle. Avec Swift, Sterne, Jean-Paul, Heine, il se teinte d'images, d'humeur, d'amertume.

Stimulée, la fantaisie française prend une force inconnue, même au moyen âge, et prouve magnifiquement son pouvoir de peupler les mondes imaginaires, comme aussi d'y faire le vide pour y laisser vaguer la rêverie. Quand son caprice le veut, elle unifie la nature en l'enveloppant de brumes « vaporeuses ». Sons et couleurs, fleurs et oiseaux, ruines des vieux châteaux confondues pour l'œil avec celles des rochers croulants, tout murmure un mystérieux concert. Le poète écoute, médite et chante, ou plutôt il s'évanouit presque, et c'est la nature qui se chante elle-même; une campagne indécise, une pente, une tour découronnée, et contre elle une lyre immense, frémissant au vent qui passe, sans nul secours de main humaine, telle est la vignette symbolique qu'on trouve à la fin du recueil de Rouen. Et même il arrive que ciel, terre, tout disparaît; il ne reste plus qu'un milieu immense, sans couleur et sans contour, où l'âme

1. Nodier. *Œuvres*, Paris. 1832, in-8. Du Fantastique en littérature, p. 108.
2. C. Anot, *Élégies Rhémoises*, p. 162.

flotte mollement, détachée de la vie réelle, sans émotion, sans tristesse, et presque sans mélancolie, avec la seule douceur d'être et d'en avoir l'obscure conscience : et c'est la poésie du vague et du vaporisme. Avec une égale facilité l'imagination romantique anime ses rêves et les colore. Elle y fait passer des êtres formés de charme aérien, les sylphes, les lutins, les ondines, les follets, Obéron et les nains gracieux, les fées, la figure ailée qui glisse en un char au front des étoiles, — voyez l'en-tête de la *Muse française*; la forme élégante et penchée qui effleure le poète rêvant près de la tombe, — voyez tel frontispice des *Harmonies*[1]. Ou bien elle assemble les vaillants dans les nuages — voyez le *Fingal* de Girodet. Ou encore elle envoie dans la nuit des vols de fantômes, de démons, d'oiseaux sinistres; elle crée les goules, les chimères, les vampires, mille êtres difformes, grimaçant et grouillant dans l'ombre visqueuse.

Lasse de créer, elle prend les objets et les êtres réels et les encadre, les égare en des arabesques très contournées, en des architectures compliquées curieusement, qui n'empruntent du gothique que le caprice fantasque, — voyez les planches de Nanteuil. Ou bien elle les déforme en les mêlant dans une sorte de vision trouble. Le chêne ricane comme l'homme, l'homme se noue comme le chêne, tout se confond. La cloche s'emporte, l'église se meut, tout tremble d'une vibration sinueuse et vacillante, comme le paysage derrière la vapeur qui monte du sol par les midis d'été. Et l'on a encore de la poésie subjective.

VIII. — Conclusion. Evolution du romantisme d'impression vers la poésie objective.

La satire s'attaque de bonne heure à la poésie du rêve et de la sentimentalité. Grimm la persifle dès 1770 dans les essais de Baculard d'Arnaud. « Il y a dans tout cela, dit-il, trop de cloches, trop de tombeaux, trop de chants et de cris funèbres, trop de fantômes; l'expression simple et naïve de la douleur ferait cent fois plus d'effet que toutes ces images[2]. » Après 1814,

1. Lamartine, *Harmonies poétiques*, Bruxelles (Tarlier), 1830, in-16.
2. Grimm, cité par Licquet dans le recueil de l'Académie de Rouen, p. 203.

les plaisanteries redoublent et finissent par fournir une abondante littérature. On raille tout à la fois le « vaporisme » et le « vampirisme ». Le poète rêveur, pâle, maladif, fatal, comme M. de Silphiclore[1], qui se plaît à écouter « le conflit des étoiles, des montagnes et des torrents[2] », est ridiculisé ; mais on nargue aussi le poète truculent, hérissé, qui fait peur aux petits enfants, en attendant d'être le « bousingot », terreur du bourgeois de 1830 ; l'homme à l'imagination pervertie qui fait sa lecture du *Solitaire* de M. d'Arlincourt, qui n'aime que « les nains, les pygmées, les sorciers, les géants, les Franckenberg, les Ipsiboë, les Og, les Han, les Pouff[3] ». D'une part, ce sont les « rêveries métaphysiques » qu'on accuse ; c'est de l'autre la « littérature de cauchemar », celle qui voudrait mettre une « tête de Méduse parmi les attributs de Melpomène[4] », qui vit de songes malsains, *ægri somnia*, et qu'un contemporain caractérise ainsi :

> Figurez-vous l'enfer de Dante,
> Près de l'atelier de Callot[5].

Les romantiques se lassent parfois d'eux-mêmes des « idéalités qui suppléent mal les passions[6] », des fantasmagories, des courses échevelées à l'abîme, fatigantes comme des féeries. Ils veulent redescendre vers le réel, dussent-ils tomber jusqu'au vil et au bestial. Pour ce retour, l'étranger peut les aider encore, leur faire sentir la saveur du simple, du naïf. Mais ont-ils tellement besoin de lui ? Après tout, les plus grands parmi les romantiques ne renient pas leurs origines gréco-romaines. Ils sentent en eux quelque chose de ce génie plastique des anciens, apte à saisir les formes réelles avant de les idéaliser. N'y a-t-il pas de l'espagnol chez Hugo, du grec chez Lamartine, de l'italien chez Musset, du français classique chez tous ? C'est assez pour les ramener au spectacle vrai de la nature et de la vie, et l'on sait tout ce qu'ils peuvent en tirer d'impressions douces et fortes. Il ne s'agit plus de voir la nature comme en un songe à la façon de Byron, dont le génie « ressemble trop souvent, dit la *Muse*

1. Cf. Baour-Lormian, *le Classique et le Romantique*, p. 6.
2. Jouy et Jay, *les Hermites en liberté*, Paris, 1824, in-12, vol. II, lettre XIX.
3. *Id.* Cf. La Touche, *les Classiques vengés*, p. 13.
4. C. Anot, *Élégies Rhémoises*, ch. VII, p. 163.
5. Morel, *le Temple du Romantisme*, Paris, 1825, in-8.
6. *Revue encyclopédique*, vol. 26, 1825, p. 31.

française, à un promeneur sans but qui rêve en marchant et qui, absorbé dans une intuition profonde, ne rapporte qu'une image confuse des lieux qu'il a parcourus » (II, 335). On la regardera avec une attention volontaire. La « campagne » ne sera plus anéantie devant la « nature ». Le paysage se diversifiera de nouveau, par le hasard du sol, de la latitude, du climat, dès les *Orientales*, du jeune et déjà célèbre Hugo, dès les *Brésiliennes* (1825) de l'inconnu Corbière.

Il ne déplaît pas non plus à ce génie romantique, après s'être débattu parmi les laideurs et les monstruosités physiques et morales, de s'émouvoir simplement et délicieusement dans les peines et les joies humbles de la vie familiale, de dire l'enfance, la vieillesse, le mariage. La chose publique est regardée de plus près aussi. Même la *Muse française* ne redoute pas, comme on pourrait le croire, la réalité et ses luttes : « Ce serait une erreur presque coupable dans l'homme de lettres que de se croire au-dessus de l'intérêt général et des besoins nationaux, d'exempter son esprit de toute action sur les contemporains, et d'isoler sa vie égoïste dans la grande vie du corps social » (I, 32). Ces paroles n'étonnent pas quand on sait que bientôt les poètes seront non seulement spectateurs, mais acteurs de la vie publique au jour le jour. Les crimes politiques provoqueront leurs satires indignées, les grandes réformes obtiendront leur avis, les révolutions même les écouteront au moins un instant. En même temps, le souvenir de notre histoire nationale, l'épopée de la Révolution, celle de l'Empire, celle des peuples et de la vie humaine, s'empareront de leur imagination, fortement, et, sans les soustraire entièrement à leur subjectivisme originel, les tireront hors d'eux-mêmes.

C'est que « l'objet », dès qu'on le regarde, s'impose. On veut suivre ses contours, peindre ses couleurs, et dans ses couleurs, les nuances, noter ses résonances aussi. Pour cela, il faut se mettre en loisir, posséder une palette, un clavier, voire un répertoire de rimes. Le poète se double d'un artiste conscient, calculateur. Il se souvient de Delille, sans trop oser le dire. Il daigne avoir du talent, du métier. On ne dit plus comme Sébastien Mercier : « Vous pouvez faire des fautes et malheur à celui qui n'en fait pas, mais elles tiendront à des

beautés originales [1] ». Le souci de la perfection reparaît. Le romantisme se réclame de la Pléiade, qui d'ailleurs n'est son guide que pour l'art, comme André Chénier. Il se fait, avec combien d'ingéniosité, un vocabulaire, une grammaire, une rhétorique, un art poétique. Il cherche à définir des genres. Chateaubriand avait tenté l'épopée en prose. Vigny crée le « poème [2] » et le genre symbolique. Le roman, si large qu'il soit, l'épopée sentimentale de *Jocelyn*, *la Légende des Siècles* sont comme de nouveaux moules où le lyrisme est appelé à prendre une forme plus extérieure et plus tangible.

Mais c'est surtout par le genre dramatique que le romantisme d'impression se sent attiré. Il y sera mal à l'aise d'ailleurs. Il logera au théâtre quelques rêves délicieux et durables et ce sera tout. Il aura beau fouiller les chroniques, déguiser son lyrisme sous les documents et les velours à paillettes. On le reconnaîtra partout, et on le combattra sans merci : c'est à la scène qu'il aura sa plus tardive victoire et sa première défaite.

Car le théâtre appartient plutôt au drame objectif. C'est là que commencera, préparée par le romantisme du *Globe*, la réaction du bon sens. Puis viendront les protestations du naturalisme et de l'impassibilité parnassienne.

Mais, ne l'oublions pas, si Leconte de Lisle put, en 1852, écrire dans la préface de ses *Poèmes antiques* « le thème personnel et ses variations trop répétées ont épuisé l'attention [3] », Lamartine avait, en 1830, prononcé sur le romantisme d'âme et d'imagination la parole de justice : « La poésie, dont une sorte de profanation intellectuelle avait fait parmi nous une habile torture de la langue, un jeu stérile de l'esprit, se souvient de son origine et de sa fin. Elle renaît fille de l'enthousiasme et de l'inspiration, expression idéale et mystérieuse de ce que l'âme a de plus éthéré et de plus inexprimable, sens harmonieux des douleurs ou des voluptés de l'esprit [4]. »

1. Séb. Mercier, *Du théâtre*, p. 225.
2. Cf. Dorison, *A. de Vigny*, Paris, 1892, in-8, p. 252.
3. Leconte de Lisle, préface des *Poèmes antiques*, Paris, 1852, in-12.
4. Lamartine, Discours de réception à l'Académie française, 1830. — L'étude du romantisme a fourni des travaux très nombreux qu'il est impossible d'énumérer ici. Les principaux sont indiqués à la fin des divers chapitres qui constituent le présent volume ainsi que la dernière partie du précédent.

CHAPITRE V

LAMARTINE [1]

Trente ans sont écoulés depuis que Lamartine est mort, le 28 février 1869; oublié, dédaigné; presque méprisé pour la pauvreté besogneuse de sa vieillesse; compromis dans la défaite de toutes les causes pour lesquelles il avait combattu. Après sa mort, le dédain, l'oubli, plus injurieux encore, continua longtemps de peser sur cette grande mémoire.

Seize ans plus tard, Victor Hugo mourait à son tour, en pleine gloire; ou plutôt il semblait disparaître, comme un homme divin dans une apothéose. Quel contraste de ce triomphe funéraire avec les obsèques silencieuses de Saint-Point, suivies à peine de quelques rares fidèles.

Et cependant c'est au lendemain de la mort de Victor Hugo, que l'attention, la sympathie publique a commencé de revenir lentement vers l'œuvre négligée de Lamartine. Qui nous dira le secret de ces réactions mystérieuses? Est-ce pour rafraîchir nos yeux éblouis du flamboyant éclat de ce soleil couchant, que nous nous sommes retournés vers l'aube blanche et pure où s'étaient levées autrefois les *Méditations*?

Quelle qu'ait été la cause de ce retour de justice, la France depuis dix années rapprend à aimer ce poète que nos pères et nos mères avaient tant idolâtré [2], avant que la jeunesse de leurs

1. Par M. Petit de Julleville, professeur à l'Université de Paris.

2. En mars 1848, n'aurait-on pas pu dire de lui ce que lui-même écrivait plus tard de Pétrarque, en pensant peut-être à Lamartine? « Pour les uns, il est poésie; pour les autres, histoire; pour ceux-ci, amour; pour ceux-là, politique... sa vie est le roman d'une grande âme. »

fils le méconnût et l'abandonnât. L'heure est favorable pour voir, dans son vrai jour, avec un recul suffisant, cette vie et cette œuvre; pour l'admirer sans complaisance; et la juger tout en l'admirant.

I. — La jeunesse de Lamartine (1790-1820).

Les origines. — Alphonse-Marie-Louis de Lamartine naquit à Mâcon le 21 octobre 1790. La famille était bonne et ancienne, noble sans titre particulier de noblesse. Il en était ainsi dans l'ancien régime; beaucoup de gentilshommes de très vieille date n'étaient même pas « barons ». En 1789, le grand-père du poète était établi à Mâcon sur un pied quasi seigneurial, riche d'une douzaine de terres et de châteaux, dont plusieurs, il est vrai, n'étaient que des métairies. Il avait trois fils et trois filles; celles-ci, religieuses ou chanoinesses; le fils aîné renonça au mariage, quand le second était déjà d'Église; on maria le troisième fils à Mlle Alix des Roys, fille d'un ancien intendant des finances du duc d'Orléans, qui avait épousé une sous-gouvernante des enfants de ce prince. Mlle des Roys avait bien des fois joué, enfant, avec le futur roi Louis-Philippe et ses frères.

Lamartine a souvent remercié Dieu de l'avoir fait naître « dans une famille de prédilection ». Son père, homme de tradition pure, était une sorte de gentilhomme campagnard et militaire; haut, droit, ferme, entier; très bon au fond, un peu sec de formes; l'intégrité même; d'ailleurs peu personnel, et durant toute sa vie, soumis à ses aînés quoiqu'il fût seul marié. La mère, caractère bien plus complexe, plus raffiné, plus délicat, devait revivre, plus que le père, dans son fils aîné. Ce fut une âme d'élite, un esprit d'une infinie distinction. Une profonde piété mais indulgente à la terre; un raffinement moral très délicat mais sans rien de maladif; et contenu par un bon sens très sûr et une activité courageuse; une abnégation complète, un entier dévouement de soi-même aux siens et à tous, furent les traits les plus marqués de ce généreux caractère. Toute sa vie fut noblement tourmentée par un ardent désir de

la perfection morale, joint au sentiment profond de sa faiblesse et à une admirable humilité. Lamartine, très supérieur à sa mère par le génie, lui fut toujours bien inférieur moralement, mais ce qu'il eut de plus noble en lui, il le devait à cette mère. Il y avait entre ces deux âmes de mystérieuses ressemblances : et, chez celle qui s'est tue toujours, presque autant de poésie que chez celle qui a chanté. Mme de Lamartine écrivait dans son *Journal*[1] le 7 novembre 1828 : « Alphonse m'a envoyé des vers qu'il vient de composer et qui m'ont bien émue; il y dit précisément ce que je pense; il est ma voix; car je sens bien les belles choses; mais je suis muette quand je veux les dire, même à Dieu. J'ai, quand je médite, comme un grand foyer bien ardent dans le cœur, dont la flamme ne sort pas; mais Dieu qui m'écoute, n'a pas besoin de mes paroles; je le remercie de les avoir données à mon fils. »

La Révolution bouleversa cette famille, mais de façon passagère; elle était tout entière en prison, sauf la jeune mère de Lamartine et son enfant, presque au berceau, quand la chute de Robespierre les délivra. Peu après, les aïeuls moururent; le partage se fit selon les anciennes traditions sans souci des lois nouvelles; le cadet n'eut pour sa part que la terre de Milly, près Mâcon; il y ajouta plus tard le petit domaine voisin de Saint-Point. Lamartine, seul fils et l'aîné de six enfants, grandit dans cette chère maison de Milly, qu'il a décrite et célébrée plusieurs fois avec un pieux amour. Entre la tendresse de sa mère, et les jeux de ses petites sœurs, dans la liberté d'une vie toute rustique, ses commencements furent heureux. A dix ans, ses oncles exigèrent qu'il fût mis en pension. Caserné d'abord à Lyon, il s'enfuit; on l'envoya alors à Belley dans un collège de Jésuites qui se faisaient appeler les Pères de la Foi. Lamartine y passa quatre ans de 1803 à 1807; et en sortit à dix-sept ans, chargé de couronnes; très impatient d'ouvrir ses ailes, mais ne sachant pas du tout de quel côté il prendrait son essor.

Les premiers vers. — Ses oncles, maîtres de sa carrière, puisqu'ils possédaient la plus grosse part de la fortune patrimo-

1. Publié après la mort du poète sous ce titre : *Le manuscrit de ma mère*. Il faut connaître Mme de Lamartine par cet admirable *Journal*, non par les effusions et les panégyriques de son fils dans les *Confidences*.

niale, refusèrent de lui laisser servir « Bonaparte » à quelque titre que ce fût. Royalistes parfaitement paisibles mais tout à fait irréconciliables, ils attendaient depuis quinze ans la fin de la Révolution comme des gens qui regardent tomber une pluie d'orage et qui, sûrs qu'elle finira, ne veulent pas sortir de chez eux avant qu'elle soit finie. Quatre années s'écoulèrent, à Milly et à Màcon, assez inoccupées, mais qui ne furent pas perdues pour la formation de l'âme, et le développement de l'esprit du poète. Il lut avidement; confusément; mais peu à peu ses goûts se dessinent; et l'on voit se marquer les influences qui prévaudront. Quoiqu'il ait grossi plus tard sa dette envers la Bible et quoique plusieurs critiques l'aient trop facilement cru sur ce point, il ne paraît pas qu'il se soit nourri des Livres saints pendant son adolescence. La *Correspondance* nous renseigne jour par jour[1]; il lit surtout les poètes et les romanciers. Parmi les anciens, Virgile, Horace, Tibulle et Properce; mais, tout bien pesé, Lamartine devra peu de chose à l'antiquité. Parmi les modernes, Pope et Ossian, Richardson et Fielding; l'Arioste et le Tasse. « Tant que je vivrai, je me souviendrai de certaines heures de l'été que je passais couché sur l'herbe, dans une clairière des bois, à l'ombre d'un vieux tronc de pommier sauvage, en lisant la *Jérusalem délivrée*. » De tous ces poètes le faux Ossian fut d'abord celui qui agit le plus fortement sur lui. « Ossian fut l'Homère de mes premières années. Je lui dois une partie de la mélancolie de mes pinceaux. » Ailleurs : « Ossian est certainement une des palettes où mon imagination a broyé le plus de couleurs ». Il doit peut-être à Ossian un certain vague des contours et comme une fluidité d'expression qui resteront l'un des traits de sa manière.

1. La *Correspondance* du poète (1807-1852), Paris, Hachette, 4 vol. in-12, est la principale source à consulter pour l'histoire de sa jeunesse. Ce qu'il en a conté dans les *Confidences*, *Graziella*, *Raphaël*, et dans les *Commentaires*, joints (en 1849) à ses poésies, mérite peu de confiance tant l'imagination de l'auteur y a travaillé librement sur un fond vrai, en général, mais tout à fait défiguré par des inventions de pure fantaisie. Les *Mémoires inédits*, écrits dans la vieillesse du poète et publiés après sa mort, sont bien plus véridiques. L'intention d'y être *vrai* est sensible; mais à une si grande distance des faits les inexactitudes sont nombreuses; et la mémoire est troublée inconsciemment par ce roman des *Confidences* auquel Lamartine lui-même a fini par croire. Le vieillard ne distingue pas toujours ce qu'il a éprouvé de ce qu'il a rêvé. La *Correspondance* au contraire, et surtout celle de sa jeunesse, adressée à des amis très intimes, est sans apprêt, tout à fait sincère.

En français, il ne connaît rien du XVIe siècle, sauf un peu Montaigne; il lit Molière et Boileau, sans les goûter particulièrement; mais il est nourri de Racine; il exècre La Fontaine et restera jusqu'à la fin fidèle à cette antipathie. D'ailleurs comme tous les jeunes gens de cette époque, il lit surtout les écrivains du XVIIIe siècle; Voltaire tout entier (de préférence les vers), Jean-Jacques (surtout les *Confessions*); Gresset, La Harpe et Parny, dont les élégies « brûlantes » lui paraissent comme à tous ses contemporains le chef-d'œuvre de la poésie passionnée. Il lit *Corinne* de Mme de Staël avec ivresse : « Je viens de lire *Corinne* en deux jours, me croyant transporté dans un autre monde idéal, naturel, poétique, etc. » Naturel, dira-t-on! Pas si naturel. Mais chaque génération trouve *naturel* ce qui lui plaît; et *factice* tout ce qui a cessé de lui plaire. Chateaubriand le bouleversa; il lut et relut *René* bien des fois. « Jamais je n'ai pu le lire sans pleurer. (Hier) je m'en donnai à cœur joie. Puis vinrent les réflexions tristes sur la vanité de nos projets, de nos désirs, l'instabilité des circonstances, le peu de bonheur qu'on peut goûter ici-(bas); la folie de ne pas bien vite saisir tout ce qui s'offre de consolant ou de doux. » Voilà l'ébauche du *Lac* dans une lettre de 1809! Mais la gloire du *Lac* n'est pas dans les idées qui sont partout; elle est dans la divine beauté de la forme que ces idées banales y ont revêtue. En 1809 la forme n'était pas venue à Lamartine. Il écrivait déjà force vers quoiqu'il ait prétendu plus tard le contraire. Mais nous trouvons la preuve dans la *Correspondance* que depuis le collège jusqu'aux *Méditations* (1807-1820) Lamartine n'est pas resté un jour sans faire des vers. Ses premiers essais (dont il n'a survécu que les extraits contenus dans les lettres) manquaient d'originalité. Il imitait tour à tour avec une souplesse étonnante tous les poètes qu'il lisait. Voici du Gresset, genre de la *Chartreuse* :

> Tandis que d'un léger coton
> Mon visage frais se colore;
> Que tout sourit à mon aurore,
> Et que raisonner en Caton
> Chez moi serait risible encore, etc.

Ces vers, les plus anciens qu'on connaisse de Lamartine [1],

1. Ceux qu'il a datés 1805 dans les *Confidences* (oubliant que, dans le même livre, il laisse croire qu'il est né en 1793 ou 1794), sont au plus tôt de 1810.

sont de 1808. Aime-t-on mieux du Voltaire de seconde qualité? voici l'histoire de l'Amour :

Ce jeune Amour est un bien vieux enfant;
Malgré la Grèce en fictions féconde,
Je le crois né le premier jour du monde
Des grâces d'Ève et des désirs d'Adam, etc.

Voilà le Voltaire badin; mais il contrefait aussi bien le Voltaire grave et sentencieux :

Ne peux-tu jouir seul de ces moments de joie,
Consolateurs d'un jour que le Ciel nous envoie?
Et ton cœur abattu sous le poids de ses maux
Dans le cœur d'un ami cherche-t-il du repos?

Il ne dédaigne pas de décalquer Jean-Baptiste Rousseau :

Hélas! voyageurs que nous sommes,
Nos jours seront bientôt passés,
Et de la demeure des hommes
Demain nos pas sont effacés.
Qu'il est beau ce désir de l'âme,
Dont la noble fierté réclame
Contre un ténébreux avenir;
Dont l'orgueil aux races futures
Pour prix des vertus les plus pures
Ne demande qu'un souvenir.

Vers vingt ans, il devint amoureux d'une aimable fille, dont les parents habitaient Mâcon. Lamartine voulait l'épouser; les oncles intervinrent, traitèrent ce mariage de folie et pour y couper court, firent expédier en Italie l'amoureux pour le consoler. Cette aventure, dans les *Confidences*, devint l'épisode charmant de Lucy : mais Lamartine fait mourir toutes les femmes qu'il a aimées; la *Correspondance* heureusement en ressuscite quelques-unes; Lucy ne mourut pas; elle se maria pendant l'absence du volage.

Voyage d'Italie. « Graziella ». — Voilà notre amoureux sur la route d'Italie. Il écrit à Virieu, son fidèle confident (30 mai 1811) : « Je pars, je vais parcourir cette *Saturnia tellus* tant désirée. Mes parents m'ont proposé d'eux-mêmes ce voyage; et... tout malheureux que je me trouve de quitter pour sept ou huit mois tout ce que j'aime, j'en profite... »

Il visite en courant Turin, Milan, Parme, Plaisance, Modène, Bologne, il séjourne à Florence. Tout l'enchante et tout l'amuse; les monuments, les musées, les hommes; et, plus que tout le reste, les poètes italiens relus chez eux.

Il est à Rome en novembre. Le pape est prisonnier à Savone;

les cardinaux l'ont suivi; la noblesse est dispersée; Rome est presque déserte, ou n'est plus peuplée que de ses ruines et de ses souvenirs. Lamartine jouit avec délices de cette solitude. Il arrive à Naples en décembre : là quel contraste! tout est cris, joie, bruit, soleil, mouvement; fête des yeux et du cœur. Il écrit (le 28 décembre) : « Les mots me manqueraient pour décrire cette ville enchantée, ce golfe, ces paysages, ces montagnes; cet horizon, ce ciel, ces teintes merveilleuses ». En janvier, il est reçu chez un parent éloigné, Dareste de la Chavanne, directeur de la manufacture des tabacs. C'est là qu'il vit Graziella, petite ouvrière, dans l'atelier où elle pliait des cigarettes. Lui-même avoue (dans les *Mémoires*) que, par une vanité puérile, il la fit (dans les *Confidences*) ouvrière en corail; à cela près, « tout le reste du roman est littéralement exact ». Dans le commentaire du *Manuscrit de ma mère*, il se borne à dire que l'épisode de Graziella est « vrai au fond ». Je n'oserais le garantir. Les lettres écrites par lui d'Italie ne renferment pas la plus légère allusion à Graziella. Même absolu silence, jusqu'en 1830. A cette époque, l'enterrement rencontré par hasard d'une jeune fille inconnue (c'est la version des *Confidences*), la vue d'un tableau d'église représentant l'exhumation d'une jeune martyre (c'est la version du *Commentaire*), réveilla tout à coup le souvenir de Graziella, et la ravissante élégie du *Premier Regret* naquit :

Sur la plage sonore où la mer de Sorrente
Déroule ses flots bleus aux pieds de l'oranger...

Quinze ans plus tard, Lamartine passa quelques semaines dans l'île d'Ischia. C'est là qu'il écrivit le roman : dès lors *Graziella* vécut. Lui-même finit par y croire, et pleura sincèrement celle qui était morte d'amour pour lui, en 1812. Avait-elle existé jamais? Qui peut le dire?

Lamartine rentrait à Mâcon vers la fin d'avril 1812. Le beau voyage était fini. Avec tristesse il retombait sur la terre, et dans son inaction ennuyée. Sa mère écrit alors dans son journal : « Quel malheur qu'un fils inoccupé! Malgré la répugnance de la famille à le voir servir Bonaparte, nous aurions dû penser à lui et non à nos répugnances et à nos opinions. »

Il écrivait toujours beaucoup de vers; et déjà le virtuose qu'il devait être plus tard, se formait; mais le vrai poète, original et neuf, n'était pas né encore. Soit qu'il écrive des tragédies, comme *Saül*, *Médée*, *Zoraïde*, soit qu'il commence un poème épique sur Clovis, il est toujours imitateur de Racine et de Voltaire. Le 3 mars 1815, il lit à l'Académie de Mâcon une élégie funèbre sur la mort de Parny :

Parny n'est plus : la Parque courroucée
Vient de trancher la trame de ses jours.
Son luth muet se détend pour toujours;
Et sous la terre insensible et glacée
Dort à jamais le chantre des amours.

La Restauration. — La Restauration faillit transformer Lamartine en garde du corps. Il fut un moment mousquetaire en résidence à Beauvais, puis à Paris; dès le mois de novembre (1814) il rentrait à Milly, en quartiers d'hiver; et tout heureux d'être affranchi, décrivait à Virieu « les délices qu'on trouve à parcourir sous son manteau ses vignes dépouillées, à grands pas, comme un homme pressé par l'orage! »

L'année suivante, Napoléon rentre en France; Louis XVIII s'éloigne, les mousquetaires sont licenciés; pour échapper aux levées militaires, Lamartine se retire en Suisse. Après le retour des Bourbons, il ne reprit pas de service. Il semble avoir eu conscience que le régime nouveau allait ouvrir aux esprits, par réaction nécessaire contre le despotisme impérial, et les mœurs toutes militaires, une ère d'affranchissement et de fécondité. La poésie allait renaître, une poésie neuve, originale, hardie; et les circonstances devaient naturellement en déterminer la note dominante : après l'écroulement du grand Empire, et la faillite, au moins apparente, de la philosophie du XVIIIe siècle et des idées révolutionnaires, la poésie nouvelle devait être, et elle fut, mélancolique et religieuse.

Lamartine était religieux, pour ainsi dire, de naissance et d'éducation. Il avait appris à croire, enfant, sur les genoux de sa mère; adolescent, chez les Pères de la Foi. Plus tard, l'éveil des passions, la liberté du séjour d'hiver à Lyon, celle du voyage d'Italie, les lectures toutes profanes et passionnées, les ambitions impatientes avaient un peu troublé ce fond de piété;

mais il subsistait. La Restauration réveilla les idées religieuses dans toute la haute société monarchique où Lamartine fut très accueilli dès 1816; lui-même se sentit très attiré, comme échauffé par ces commerces délicats et flatteurs avec de belles âmes, qui semblaient le solliciter à devenir le chantre et le poète de la Restauration religieuse, qui devait suivre et consacrer la Restauration politique. Il écrivait à Virieu : « Je donnerais mon reste de jours pour un grain de foi; non pas pour soulever des montagnes, mais pour soulever le poids de glace qui me pèse sur l'âme. Je la demande aux livres; je la demande à ma raison; je la demande au ciel; je veux la demander aux œuvres; ainsi je l'obtiendrai peut-être. »

Douter ainsi, c'est croire encore. Toutefois nous voyons bien ce qui manque à cette religion tourmentée; et sa mère le voyait bien aussi; car à la même époque elle écrivait dans son journal : « (Mon fils) a bien besoin de bons exemples de foi positive; car sa religion trop libre et trop vague me paraît moins une foi qu'un sentiment ». C'était profondément vrai; mais le sentiment suffit aux poètes.

Elvire. — Ce qu'une femme avait commencé, l'admirable mère du poète, une autre femme l'acheva. Elvire traversa pendant quelques mois la vie de Lamartine, et le sacra poète. Elvire était Mme Charles, femme d'un physicien célèbre; elle-même, âme exquise, esprit noblement raffiné, que l'ombre d'une mort prochaine et prévue semblait envelopper d'un charme mystérieux et presque surnaturel[1]. Lamartine la rencontra aux eaux d'Aix-en-Savoie en septembre 1816. Il vécut près d'elle à Paris, une partie de l'hiver suivant. Elle lui avait donné rendez-vous à Aix au mois de septembre 1817; sa santé ne lui permit pas de l'y rejoindre; c'est alors que sur les bords du lac du Bourget, seul et désolé, le poète écrivit l'immortelle élégie du *Lac*. Elvire mourut trois mois plus tard. Le poète n'assista pas à sa fin. Il était à Milly dans une affreuse anxiété. Il écrit le 24 octobre : « La personne que j'aime le plus au monde se débat depuis trois semaines dans les horreurs d'une affreuse agonie. » Il écrit le 24 décembre : « Je ne puis à chaque courrier attendre

1. Voir le roman de *Raphaël* où elle est mise en scène sous le nom de Julie; le fond du livre est vrai si les détails sont un peu arrangés.

que la confirmation de mon malheur. » Il écrit le 12 janvier : « La fatale nouvelle d'où dépendait le sort de ma vie, m'est arrivée. » Il n'avait pu rejoindre la bien-aimée mourante. A quel titre se présenter? le coup, quoique attendu, fut très cruel, et la douleur sincère et persistante. Huit mois après la mort d'Elvire, Mme de Lamartine écrivait dans son *Journal* : « On dirait qu'il est abattu par quelque chagrin qu'il ne me dit pas, mais que je crains d'entrevoir... Il faut qu'il ait perdu par la mort ou autrement je ne sais quel objet qui cause sa mélancolie. »

L'influence d'Elvire sur Lamartine fut réelle et profonde. Un grand amour, suivi presque aussitôt d'une grande douleur, fit jaillir enfin la vraie flamme poétique, l'inspiration sincère et personnelle. D'ailleurs Elvire contribua-t-elle directement à ramener le poète aux idées religieuses? Nous ne pouvons rien affirmer sur ce point, tant les témoignages sont contradictoires. La *Préface* des *Méditations* parle de « ses instincts religieux cultivés de nouveau en lui par la Béatrice de sa jeunesse ». Le *commentaire* de la cinquième *Méditation* (*l'Immortalité*) dit que « ces vers étaient adressés à une femme jeune, malade, dégoûtée de la vie, et dont les espérances d'immortalité s'étaient voilées dans son cœur par le nuage de ses tristesses ». Dans *Raphaël*, Julie (Elvire) mariée à un vieillard qui l'a imbue dès l'enfance de ses doctrines matérialistes, est incrédule et même athée, jusqu'au jour où l'amour la convertit ; elle revient, sur son lit de mort, à la foi de celui qu'elle aime. Ainsi nous ne saurons jamais si Elvire a converti Lamartine ou Lamartine, Elvire. Peu nous importe. Une seule chose est certaine, et nous intéresse : Elvire n'est pas un fantôme ; elle a existé ; elle a aimé le poète ; elle a révélé à Lamartine la poésie véritable ; celle qui, dédaignant tous les modèles, puise dans un sentiment réel sa vivante inspiration. Le poète a eu le droit d'écrire plus tard, à propos de cette crise : « Je n'imitais plus personne ; je m'exprimais moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur. » Les *Méditations* n'étaient pas encore écrites ; mais le thème était trouvé ; et la note du chant futur chantait déjà dans le cœur du poète.

Lamartine à la veille des « Méditations ». — Lamartine souffrit et pleura. Puis peu à peu la vie le ressaisit, l'ambi-

tion le réveilla, la poésie mit son baume divin sur la plaie. Le deuil d'Elvire s'adoucit en écrivant ces vers tout remplis du nom d'Elvire. Heureux les poètes! si la nature les a faits plus sensibles, elle les a faits aussi plus consolables. Ils pacifient leurs douleurs en les chantant.

L'année 1818 vit naître quelques-unes des plus belles parmi les *Méditations*. D'autre part, et comme si sa véritable originalité ne se pouvait dégager sans effort et sans lutte, le poète s'acharnait à parfaire sa tragédie de *Saül* pour laquelle il garda jusqu'à la fin une secrète faiblesse. Si l'on en juge par les extraits conservés, l'œuvre était belle et de haute facture; mais froide et sans vie, sans couleur, sans mouvement dramatique. Talma refusa de la jouer, tout en louant les vers. Nous devons peut-être indirectement les *Méditations* à cet arrêt. Car tel est parfois l'aveuglement d'un homme et surtout d'un poète sur soi-même, que Lamartine écrivait encore à Virieu, le 30 avril 1818 : « Si *Saül* réussit, je veux donner cinq ou six tragédies de suite » et, si Dieu me donne vie et santé, « de trente à quarante, j'enfanterai *Clovis* ». Grâce au ciel et à Talma il enfanta les *Méditations* et les *Harmonies*.

Du moins les démarches qu'il eut à faire pour aboutir à cet échec, l'avaient amené plusieurs fois à Paris et lui avaient ouvert le monde aristocratique et religieux dont il devait être pendant plusieurs années l'idole. Le poète commence à lire des *Méditations* dans quelques salons et la gloire du livre encore inédit se prépare ainsi dans l'ombre amie des cénacles les plus distingués et les plus influents. De loin la mère suit avec ravissement cet essor du fils bien-aimé. Elle écrit dans son *Journal* (6 janvier 1820; les *Méditations* s'imprimaient) : « Alphonse est (à Paris) reçu avec distinction par la meilleure compagnie où sa personne et ses talents excitent, selon l'expression de Mme de Vaux, ma sœur, une espèce d'engouement. Elle me cite les noms d'une foule de personnes dont j'ai connu les mères dans ma jeunesse et qui le comblent d'accueil : la princesse de Talmont, la princesse de la Trémoille, Mme de Raigecourt, Mme de Saint-Aulaire, la duchesse de Broglie, fille de Mme de Staël, Mme de Montcalm, sœur du duc de Richelieu, Mme de Dolomieu, que j'ai tant connue chez la duchesse d'Orléans;

puis beaucoup d'hommes éminents qui s'empressent de lui offrir leur amitié à lui hier encore si obscur; le jeune duc de Rohan, le vertueux Mathieu de Montmorency, M. Molé, M. Lainé, qu'on dit si grand orateur; M. Villemain, l'élève de M. de Fontanes, qu'il voit chez M. Decazes, le favori du roi; et mille autres. Il n'est cependant connu de tout ce monde-là que par une certaine rumeur sourde qui précède le mérite et qui annonce la gloire d'un jeune homme. »

Au mois d'avril 1819, Lamartine, comme pour tâter l'opinion de ses amis, avait fait imprimer à vingt exemplaires, la première *Méditation*, l'*Isolement* : ce sont les premiers vers de lui que la France ait lus :

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie.
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons [1].

Ces vers d'une simplicité si neuve et si émue ravirent les initiés qui les lurent. Qui le croirait? Ce fut l'auteur lui-même qui se refusa pendant plusieurs mois à laisser imprimer son recueil [2]. Il sollicitait pour entrer dans la diplomatie, et craignait que sa réputation poétique ne fît douter de sa capacité dans les affaires politiques. Il calomniait en cela le ministère; car, après quatre ans de démarches infructueuses, c'est le succès éclatant des *Méditations* qui lui ouvrit la carrière.

Les *Méditations* virent le jour au mois de mars 1820, trois semaines après l'assassinat du duc de Berry. Mais le livre eut raison de l'émotion publique. Ce ne fut pas seulement un succès, ce fut un triomphe, une explosion d'admiration dont ceux-là seulement qui en furent les témoins éblouis peuvent dignement rappeler le souvenir. Écoutez Sainte-Beuve [3], en 1865, quarante-cinq ans après l'événement; il écrit, encore ému : « Non, ceux qui n'en ont pas été témoins ne sauraient s'imaginer l'impression vraie, légitime, ineffaçable que les contemporains ont reçue des premières *Méditations*... On passait subitement d'une poésie

1. Souvenir peut-être inconscient de Chateaubriand : « Levez-vous, orages désirés, qui devez emporter René. »

2. Les *Élégies* que Lamartine, en 1817, avait présentées au libraire Didot et que celui-ci avait refusé d'imprimer, ne sont pas les *Méditations*, comme on l'a cru souvent, mais des essais de jeunesse que l'auteur a détruits plus tard.

3. *Causeries du lundi*, IX, 535 (*Appendice*, lettre à Verlaine).

sèche, maigre, pauvre, ayant de temps en temps un petit souffle à peine, à une poésie large, vraiment intérieure, abondante, élevée, et toute divine... D'un jour à l'autre on avait changé de climat et de lumière; on avait changé d'Olympe; c'était une révélation. *Notre point de départ est là.* » Le succès fut tel que Talleyrand s'émut; je crois que c'est tout dire; il écrivait : « J'ai passé une partie de la nuit à lire (les *Méditations*). Mon insomnie est un jugement. » Le ministre de l'Intérieur, Siméon, envoya, comme encouragement, toute une bibliothèque à l'auteur (les classiques latins de Lemaire, les classiques français de Didot). Le ministre des Affaires étrangères, Pasquier, le nomma attaché d'ambassade à Naples. Le roi lui fit donner une pension. En même temps un mariage, depuis longtemps projeté, désiré par lui, sans espoir de réussite, allait devenir possible. Le 6 juin 1820, l'heureux auteur des *Méditations* épousait, à Chambéry, Mlle Maria-Anna-Elisa Birch, jeune Anglaise récemment convertie au catholicisme; il partait pour l'Italie avec sa jeune femme. Gloire, amour, fortune, tout lui riait à la fois.

II. — Des « Méditations » aux « Harmonies » (1820-1830).

Les « Méditations ». — Entre les œuvres de Lamartine, j'avoue ma prédilection pour la plus ancienne, pour les *Méditations*, les premières *Méditations*, celles de 1820 ; celles qui arrachèrent à la France ce cri de surprise et d'admiration. Je ne prétends pas que leur auteur n'ait pas fait ensuite d'immenses progrès; il y a dans les *Harmonies*, il y a dans *Jocelyn*, une force, une abondance d'inspiration qui n'est pas, à la vérité, dans ces *Méditations* : le souffle y est plus court; mais, en revanche, il y est si pur! Plus tard l'auteur étalera plus de puissance; mais jamais il n'accusera moins de défauts. Ici la veine est encore limpide et transparente. Ailleurs les admirateurs les plus charmés sont bien forcés de relever et de blâmer la diffusion, la précipitation, les négligences; traces d'un génie trop présomptueux, qui ne s'observe plus lui-même et dédaigne de se corriger.

Les *Méditations* formaient à l'origine un mince petit volume

d'un peu plus de cent pages, comprenant vingt-six pièces de vers, sans nulle addition étrangère, ni préface, ni notes, ni commentaires d'aucune sorte. Le nom de l'auteur manque même au titre de la première édition. Plus tard Lamartine a voulu grossir le volume, il y ajouta successivement quinze pièces nouvelles, dont les plus récentes furent composées près de trente ans après l'édition originale; de plus, un poème didactique, la *Mort de Socrate*, avec de longues notes; puis d'abondants commentaires à propos de la plupart des pièces; une *préface*, une dissertation sur les *Destinées de la poésie*; les vers intitulés : *Adieux au collège de Belley*, et le *Discours de Réception à l'Académie française*. Bref l'œuvre primitive est à peu près méconnaissable sous ces développements parasites. On y perd de vue le merveilleux petit livret de 1820; et le charme qui lui était propre s'évapore : je veux dire l'exquise sincérité de toutes les pièces qu'il renfermait : ces premiers chants sont bien l'écho direct d'une âme de poète; mais en même temps que tous les sentiments sont profondément sincères, l'expression en demeure discrète, sobre, chaste et, pour tout dire, idéalisée. Tout est vrai, tout est vivant; rien n'est choquant, rien n'est cru : l'auteur dit ses blessures comme un poète, il n'étale pas ses plaies comme un mendiant.

Je voudrais qu'on lût toujours ces premiers vers dans l'ordre où ils furent composés : ils apparaîtraient tels qu'ils sont, le journal d'une âme poétique. Il faudrait d'abord mettre à part quelques pièces écrites avant la rencontre d'Elvire, et seules épargnées dans le sacrifice général que Lamartine fit à vingt-huit ans des essais de sa jeunesse [1]. Tel est le *Golfe de Baïa*, gracieuse élégie d'amour, où rien ne fait pressentir le Lamartine futur, si ce n'est l'harmonie déjà exquise; tout y respire encore un épicurisme gracieux, et la mollesse de Parny qu'il imita si longtemps :

> Ainsi tout change, ainsi tout passe,
> Ainsi nous-mêmes nous passons,
> Hélas! sans laisser plus de trace
> Que cette barque où nous glissons
> Sur cette mer où tout s'efface.

1. Dans les *Méditations*, le poète a confondu sous le nom d'Elvire deux femmes et deux amours différents : les souvenirs du golfe de Naples et ceux du lac du Bourget.

La pièce *A Elvire* (III) qui en réalité devait s'adresser à Graziella, l'*Hymne au soleil* appartiennent à la même inspiration, plutôt épicurienne, ou, si l'on veut, napolitaine.

Les vers adressés aux amis qui l'avaient accueilli pendant les Cent-Jours à Bissy, en Savoie, doivent dater de 1815. L'auteur imite encore; et plus d'un petit poète au XVIIIe siècle a manié aussi heureusement ce rythme sautillant du vers octosyllabique. Les vers *Sur la retraite* sont très bien frappés, mais d'une empreinte un peu lourde; et Delille dans ses bons jours a fait parfois presque aussi bien. Les stances *Sur la gloire* sont sonores mais emphatiques, et sentent encore l'ancienne école :

Généreux favoris des filles de Mémoire,
Deux sentiers différents devant vous vont s'ouvrir :
L'un conduit au bonheur; l'autre mène à la gloire.
Mortels, il faut choisir!

Mais enfin Elvire est entrée dans sa vie; avec l'amour vrai, la poésie vraie va naître et s'échapper de ses lèvres. Il écrit le *Temple*, l'*Invocation*, le *Génie*; l'*Immortalité*, la plus belle peut-être entre les grandes Méditations philosophiques et religieuses. L'âme est immortelle; il laisse aux sages le soin de le prouver; poète il l'affirme par une protestation solennelle, fondée sur un sentiment indestructible. Sur les débris même de ce monde où tout meurt, il l'affirmerait encore; il dirait : quelque chose en moi vit et ne mourra jamais :

Être infaillible et bon, j'espérerais en toi,
Et, certain du retour de l'éternelle aurore,
Sur les mondes détruits je t'attendrais encore.

Mais déjà Elvire mourante est à jamais séparée du poète. Alors sa douleur solitaire s'exhale dans l'incomparable élégie du *Lac*. Qu'est-ce qui a fait la gloire de ces stances? Est-ce l'originalité de l'idée qu'elles expriment? Non, car l'idée déjà traitée par cent poètes est ici un reflet direct de cette élégie en prose qu'on trouve dans la XVIIe lettre de la IVe partie de la *Nouvelle Héloïse*. Comme tous les hommes de sa génération Lamartine savait par cœur le roman de Rousseau. Dans une situation qui n'était pas sans analogie avec celle de Rousseau [1], il lui emprunte son cadre et plus d'un trait :

1. Elvire dans *Raphaël* reprendra le nom de Julie.

La lune se leva, l'eau devint plus calme... Je lui donnai la main pour entrer dans le bateau et en m'asseyant à côté d'elle, je ne songeai plus à quitter sa main. Nous gardions un profond silence. Le bruit égal et mesuré des rames m'excitait à rêver... Peu à peu, je sentis augmenter la mélancolie dont j'étais accablé. Un ciel serein, la fraîcheur de l'eau, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne pouvait détourner de mon cœur mille réflexions douloureuses... Je lui dis avec un peu de véhémence : « O Julie, voici les lieux où soupira jadis pour toi le plus fidèle amant du monde... Voici la pierre où je m'asseyais pour contempler ton heureux séjour. » (Je me rappelai) une promenade semblable faite autrefois dans le charme de nos premières amours. Tous les sentiments délicieux qui remplissaient alors mon âme s'y retracèrent pour l'affliger ; tous les événements de notre jeunesse, nos études, nos entretiens, nos lettres, nos rendez-vous, nos plaisirs... « C'en est fait, pensais-je en moi-même, ces temps, ces temps heureux ne sont plus; ils ont disparu pour jamais. Hélas! ils ne reviendront plus... ! »

Ainsi le fond de l'élogie du *Lac* appartient à Rousseau. Mais ces lieux communs sur la destinée rapide et sur l'instabilité fugitive des hommes et des choses, ne sont-ils pas à tout le monde ; et y a-t-il une gloire particulière à les penser, puisque tout homme qui réfléchit un moment, les pense? Non, mais la gloire est à celui qui sait les exprimer avec tant d'éloquence et de poésie qu'il les renouvelle et les transfigure et les fait siennes, ces idées banales qui sont à tous. La prose flottante et un peu molle de Rousseau les offrait à l'état d'ébauche et de canevas poétique. Les stances de Lamartine en ont arrêté le dessin, fixé les traits, moulé les contours dans une forme achevée, parfaite et souverainement belle.

Il s'y reprit lui-même à plusieurs fois. On a publié (dans les *Poésies posthumes*) une rédaction primitive du *Lac*. Le texte de 1820 en diffère par plusieurs variantes très heureuses [1]. Lamartine se corrigeait encore. Plus tard, hélas! il dédaigna même de se relire.

Elvire meurt; le poète la pleure; il montre son cœur navré à la nature sourde, à Dieu inflexible. Mais sa douleur eut plus d'un accent. Tantôt la mélancolie parla, douce, assoupie, presque

1. A n'en juger que du seul point de vue du goût littéraire, je le loue d'avoir retranché deux strophes dont l'accent passionné contrastait, d'une façon suspecte, avec le caractère tout platonique dont il voulait marquer dans les *Méditations* son amour pour Elvire. Il y avait là disparate un peu trop crue.

résignée. (Voyez *le Soir* écrit en juin 1818, au château d'Urcy, chez son oncle, l'abbé, dans les bois sauvages de la haute Bourgogne.) Tantôt le désespoir profond, le dégoût de vivre et d'attendre un bonheur qui fuit ou n'existe pas, lui inspire ces strophes ardentes :

Lorsque du Créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
Des germes du chaos,
De son œuvre imparfaite il détourna la face
Et d'un pied dédaigneux la lançant dans l'espace
Rentra dans son repos.
Va, dit-il; je te livre à ta propre misère;
Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
Tu n'es rien devant moi;
Roule au gré du hasard dans les déserts du vide.
Qu'à jamais loin de moi le Destin soit ton guide,
Et le Malheur ton roi.

Sa mère lut ces vers à peine achevés (décembre 1818) et les reprocha pieusement à son fils; pour la rassurer il écrivit la *Providence à l'homme*, réfutation du *Désespoir*; moins belle, malheureusement, moins éloquente.

Peu à peu cette amertume du cœur s'est un peu adoucie : elle est du moins sans colère et sans blasphème dans l'*Isolement* (qui est devenu la première des *Méditations*).

Et moi je suis semblable à la feuille flétrie.
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!

Puis c'est le *Vallon*, où chante une âme très lasse, mais apaisée; n'osant plus chercher le bonheur, elle aspire seulement au repos.

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime.
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours.
Quand tout change pour toi, la nature est la même
Et le même soleil se lève sur tes jours.

Enfin s'achève cettre cruelle année (1818). Bientôt Paris l'accueille avec sympathie; et d'illustres amitiés commencent à l'encourager. Le poète se ressaisit, revient à l'espérance, aux nobles ambitions. Il écrit l'*Enthousiasme* (cette belle ode est ébauchée dans une lettre du 16 mars 1819). Il suit le jeune duc de Rohan dans son château de la Roche-Guyon, et il en rapporte

la Semaine sainte à la Roche-Guyon. Il écrit *le Chrétien mourant, la Foi, la Poésie sacrée, la Prière*; et les deux belles *Méditations* philosophiques et religieuses : *Dieu*, dédié à Lamennais; *l'Homme*, dédié à Byron :

Cet astre universel, sans déclin, sans aurore,
C'est Dieu, c'est ce grand Tout qui soi-même s'adore.
..... Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

Ces admirables vers chantent encore dans toutes les mémoires. Lui seul a su mêler à la rigueur du vers didactique tant de souffle et de flamme.

L'*Automne* fut probablement composé le dernier : déjà le poète s'était rattaché à la vie par ses premiers succès, par un doux attachement pour cette jeune Anglaise rencontrée à Chambéry, et qu'il devait épouser six mois plus tard. Mais alors on la lui refusait. Au travers de sa tristesse, un rayon d'espoir luit encore :

Je voudrais maintenant vider jusqu'à la lie
Ce calice mêlé d'amertume et de fiel :
Au fond de cette coupe où je buvais la vie,
Peut-être restait-il une goutte de miel.

Ainsi s'éclairent les *Méditations* quand on les explique par la vie du poète. Pas un vers n'y fait allusion à un événement public[1]. Mais pas un vers qui n'y soit l'écho d'un sentiment sincère et personnel. Jamais l'homme et le poète n'avaient formé au même degré un seul être. Ne cherchons pas ailleurs les causes du succès du livre. La France fut ravie d'ouvrir enfin un recueil lyrique qui ne fût pas seulement une œuvre d'art, mais de passion vivante et de vérité sincère. Lamartine n'a pas été présomptueux, il s'est seulement rendu justice en écrivant plus tard dans la *Préface* des *Méditations* : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du *Parnasse* et qui ai donné à ce qu'on nommait la *Muse* au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur humain ».

La « Mort de Socrate » et les secondes « Méditations ». — Elles virent le jour trois ans plus tard, et, peut-être

1. L'*Ode sur la naissance du duc de Bordeaux* fut composée plus tard et ajoutée au recueil, dont elle rompt mal à propos l'harmonie primitive.

aussi belles que les premières, n'obtinrent pas le même succès, n'excitèrent plus le même ravissement. Il faut en voir la vraie raison; c'est qu'elles étaient déjà moins sincères.

Les affaires d'argent ont joué, dans toute la vie de Lamartine, un rôle funeste. Je dirais volontiers : « cela ne nous regarde pas », si malheureusement son talent n'avait souffert de ses embarras. Il vécut endetté, il mourut insolvable. D'où vint cette situation fâcheuse? Il recueillit de gros héritages, ceux de sa femme et de ses deux oncles; il tira de plusieurs de ses livres un profit, très légitime, et considérable : à tel point que le succès des *Girondins*, en 1847, lui permit de rembourser quatre cent mille francs de dettes. Beaucoup de gens ont cru que la politique seule avait ruiné Lamartine; d'autres ont accusé ses goûts fastueux, sa prodigalité insensée; d'autres, le jeu ou d'autres désordres: rien de tout cela n'est fondé. Lamartine s'est ruiné par un procédé beaucoup plus simple : en dépensant toujours et très régulièrement le double de ses revenus. A l'époque de son mariage, il avait dix mille francs de rentes; on le voit (dans la *Correspondance*) établir avec soin un budget de dépenses qui monte à vingt mille francs. Un peu plus tard, il eut vingt mille livres de rentes: il en dépensa quarante. De cette sorte, plus il fut riche, plus il fut pauvre. Pourquoi parler ici de ces misères? Parce que dès le lendemain des premières *Méditations*, Lamartine prit la funeste habitude, au jour où manquait l'argent, de vendre d'avance des vers non éclos et d'en toucher le prix. Or, devoir de l'argent, c'est lourd, mais, devoir des vers, c'est écrasant. Son beau génie en a souffert; toujours appelé par deux voix ensemble : l'enthousiasme et le créancier. Jeune, il fit belle figure aux difficultés. Il écrivait en 1820 : « Je suis aux expédients, mais le fond de ma position est superbe. » Ces deux lignes contiennent en germe toutes les illusions et tous les malheurs de sa vie. Vieux et désenchanté, il souffrit cruellement. Son fatalisme providentiel, à la longue, s'était démenti; tant de fois il avait dit : « Dieu y pourvoira! » Mais Dieu n'a pas promis d'assurer cinquante mille livres de rentes à tous les gens qui ont envie de les dépenser.

Voilà comment Lamartine écrit à Virieu (15 février 1823) dans la jeunesse de sa gloire : « Je viens de vendre quatorze

mille francs comptant mon deuxième volume des *Méditations*, livrable et payable cet été. *Ayant vendu mon livre, il a bien fallu le faire*, et je m'y suis donc mis depuis quelques jours. Cela va grand train. » Dans ces conditions détestables, il faisait encore des chefs-d'œuvre! Il vendit six mille francs la *Mort de Socrate*, et l'écrivit, de verve, en quelques semaines. Certes tout n'est pas satisfaisant dans cette œuvre; Lamartine n'a ni bien rendu, ni peut-être senti toute la variété de son modèle; toute la complexité de la physionomie de Socrate dans le *Phédon*; il n'a su conserver ni l'aimable ironie, ni la grâce attique, ni la mystique rêverie, complaisante aux mythes et aux symboles; son Socrate est trop pontife du Déisme, trop « beau vieillard », enfin bien plus « classique » que Platon. Malgré tout, des pages de toute beauté sont dans ce poème et il y faut louer un effor heureux souvent, toujours sincère pour exprimer dignement la sublimité de la foi platonicienne. Nous goûtons plus, aujourd'hui, une poésie moins abstraite, moins spiritualiste, plus chaude et plus colorée. Mais il faudrait plaindre ceux qui seraient devenus tout à fait insensibles à d'aussi nobles aspirations.

Les *Nouvelles Méditations* parurent un mois après la *Mort de Socrate* (septembre 1823). Le succès fut flatteur; le livre fut très lu; toutefois l'enthousiasme de 1820 ne se réveilla pas. L'auteur l'a reconnu lui-même, et il en donne plusieurs raisons : le charme de la nouveauté qui avait fait le succès des *Premières Méditations*, naturellement manquait aux *Secondes*; les admirateurs s'étaient un peu lassés d'admirer; et voulaient, en blâmant un peu, montrer leur bon goût à leur tour, et leur impartialité; les envieux, d'autre part, prévenus s'étaient mis en armes. Tout cela est assez vrai; mais il reste vrai aussi (ce que Lamartine a senti, sans oser le dire) que les *Secondes Méditations* n'ont pas la sincérité des *Premières*. Au reste, il l'avoue lui-même dans le *Commentaire* des *Préludes*, ce tour de force lyrique, la plus merveilleuse (non la plus belle) entre les pièces du second recueil : « J'avais vingt-neuf ans (il en avait trente-deux). J'étais marié et heureux. J'avais demandé un congé au ministre des Affaires étrangères, et je passais l'hiver de 1822 à Paris. La poésie n'était plus pour moi qu'un délassement littéraire. Ce n'était plus le déchirement sonore de mon cœur.

J'écrivais encore de temps en temps, mais comme poète, non plus comme homme. J'écrivis les *Préludes* dans cette disposition d'esprit. C'était une sonate de poésie. J'étais devenu plus habile artiste; je jouais avec mon instrument. »

Il y a plus de variété dans les *Secondes Méditations*, justement parce que les *sujets* sont choisis, et même cherchés. La mélancolie qui domine dans les *Premières*, inspire aussi quelquefois les secondes, mais d'une façon plus factice. L'auteur en a convenu de bonne foi dans le *Commentaire* de l'Ode intitulée : *Le Passé*. « Je n'étais pas aussi découragé de la vie (en 1823), que ces vers semblaient l'indiquer. » Mais il avait des jours de tristesse; il avait aussi des heures de joie. Comme beaucoup d'hommes de sa génération, il se croyait sincèrement destiné à mourir jeune. En Orient, il brava de réelles fatigues et reconnut sa vigueur; il cessa de parler de sa mort prochaine. Mais jusque-là, il avait mis plus de sincérité qu'on ne croit dans le *Poète mourant*, et dans les autres pièces où il croyait chanter son chant du cygne.

L'amour a inspiré dans les *Secondes Méditations*, quatre ou cinq pièces d'une rare beauté; le *Chant d'amour*, hymne à sa jeune femme, est une exquise mélodie. Le *Chant nocturne de la jeune fille d'Ischia* est un enchantement : jamais cette harmonie argentine et suave dont sa lyre avait le secret, n'a trouvé des accents d'une mollesse plus voluptueuse à l'oreille et au cœur.

La plus célèbre pièce du recueil est le *Crucifix*; le plus religieux poème qu'aient inspiré à Lamartine ses sentiments sincères, quoique un peu confus, de foi et d'espérance chrétiennes. C'est un dernier hommage à la mémoire d'Elvire, morte avec la croix sur les lèvres. Nulle part la langue du poète n'a paru plus ferme et son style plus net et plus parfait que dans ces admirables stances, comme si la précision même de la pensée chrétienne, ici purement affirmative, humblement orthodoxe, avait soutenu heureusement la fermeté de son expression. Entre le déisme, un peu froid çà et là, des *Premières Méditations*, et le panthéisme atténué des *Harmonies*, le *Crucifix* représente une étape de sa pensée dans le christianisme pur. « Mon fils, disait Mme de Lamartine, a bien besoin de foi positive. » La pieuse mère ne pensait alors qu'au salut de ce cher fils. On est tenté de

croire, en lisant le *Crucifix*, que son génie même n'eût rien perdu à reposer sur une doctrine plus ferme et plus précise.

Nous avons déjà remarqué que les cinquante-deux pièces qui formaient primitivement le double recueil des *Méditations*, par un caractère unique peut-être dans la poésie lyrique, offrent exclusivement une poésie tout intérieure; absolument indifférente aux événements publics contemporains. Le poète se faisait gloire de ne savoir que son âme. « Ne craignez pas, écrit-il (31 mai 1824), que des inspirations étrangères m'arrachent de mauvais vers de circonstance. » Ce dédain n'est pas juste; un poète peut bien être touché sincèrement par un événement public comme par une émotion intérieure.

Une seule pièce fit exception à la règle qu'il s'était faite; celle qui est intitulée : *Bonaparte*, écrite, non pas, comme le prétend le *Commentaire*, le lendemain du jour où la nouvelle de la mort de l'Empereur arriva en Europe, mais deux ans plus tard, en juin 1823 (la *Correspondance* en fait foi), pour grossir le recueil, trop mince, des *Secondes Méditations*. La pièce est belle, mais elle se ressent toutefois de cette inspiration un peu factice; la marche en est sinueuse et la pensée flottante; le poète est partagé entre l'apothéose et l'anathème; et les strophes injurieuses ou admiratives se suivent, sans s'appeler. La figure de l'Empereur, surhumaine, fantastique, impassible, inconsciente, semble déjà tourner au mythe. L'évocation du héros tombé du trône, debout encore sur l'écueil de Sainte-Hélène, a plus de vie et de vérité. Dans l'ensemble cette ode mérite tout à fait sa grande célébrité; quoiqu'il soit vrai que l'auteur n'y soit pas tout à fait lui-même. Ce n'est pas d'ailleurs la seule pièce des *Nouvelles Méditations* où Lamartine sans imiter proprement personne (il était trop altier et peut-être aussi trop négligent pour *imiter* vraiment) du moins laisse deviner un effort sensible et heureux, pour s'approprier les richesses de la nouvelle école poétique. Il avait débuté sans se douter qu'une lutte allait s'ouvrir entre l'école classique et la naissante école romantique; il demeura jusqu'à la fin assez indifférent à cette guerre, trop dédaigneux, trop personnel pour y faire le rôle de chef; trop indocile et trop fier pour s'y plier à celui de disciple. Et je comprends que plusieurs hésitent à le classer parmi les romantiques; tant la

facture du vers le rapproche plutôt des classiques ses prédécesseurs que de Victor Hugo. Toutefois s'il faut classer les œuvres et les écrivains non d'après leur style seulement, mais surtout d'après leur *génie*, Lamartine est un romantique, sans le savoir et sans le vouloir; mais il est romantique par la prédominance exclusive de sa personnalité dans toute son œuvre poétique; tout ce qu'il voit, tout ce qu'il observe dans le monde extérieur, physique ou moral, est entièrement transformé par sa pensée intérieure avant de passer dans ses vers. Entre sa vision et son expression se place toujours son rêve; et cela c'est le romantisme.

Ajoutons qu'il lut très attentivement les vers de Hugo, et y admira des hardiesses de style et de rythme que sa langue ignorait encore; il souhaita de s'enrichir de cette parure éblouissante et il y réussit quand cela lui plut; tant son génie était souple et facile. Incomparable musicien, il joue les airs qu'il compose, ou répète ceux qu'il entend jouer: tout lui est aisé. De cette secrète émulation naquirent ces étonnants *Préludes*, dédiés à Victor Hugo, « sonate de poésie », comme il disait lui-même. Mais cette virtuosité est dangereuse autant qu'admirable. En se jouant ainsi dans le flot harmonieux des mots et des sons, le poète, que sa musique enivre, oublie et dédaigne la pensée qu'elle doit toujours exprimer. Il est permis que cette pensée soit vague, si lui-même la conçoit telle; on ne prétend pas imposer au poète la rigueur du raisonnement mathématique; il n'est pas philosophe, logicien, savant, il est poète. Mais une pensée, même vague, doit être, même en vers, exprimée avec précision; et c'est cette précision du style qui manque déjà trop souvent dans les *Secondes Méditations*. Nous ne reprocherons jamais à Lamartine le vague de sa pensée; elle est peut-être un élément de sa poésie; mais nous lui reprocherons le vague de sa forme, qui n'est souvent qu'un effet fâcheux de la précipitation et de la négligence. Dès le lendemain de son premier succès il dédaigna de se corriger, bien plus il dédaigna de se relire. Il resta grand toutefois, à force de génie. Mais il a failli payer de sa renommée, dans la postérité, cette incapacité de se surveiller soi-même.

L'Académie. — En 1825, le sacre de Charles X mettait toutes les muses de France en mouvement. Il fallut suivre bon gré mal

gré. Lamartine fit *le Chant du sacre ou la Veille des armes*, qu'il qualifie « l'horreur des horreurs » dans une lettre à Virieu (10 mai 1825). Plus tard il écrit (6 juin) qu'il s'en est vendu toutefois vingt-cinq mille exemplaires. « Mon libraire... gagnera cinquante mille francs avec ce rogaton, dont j'ai eu cent louis, et la honte. » La honte, c'est un grand mot; mais en effet, ce poème officiel est médiocre et ennuyeux. En revanche il eut une influence marquée sur l'avenir du poète, peut-être sur le nôtre. Il brouilla sans remède Lamartine avec le duc d'Orléans, justement blessé des vers où le *Chant du Sacre* avait rappelé le vote régicide de son père, Philippe-Égalité. Le trait lui fut d'autant plus sensible que Mme de Lamartine avait été élevée dans la maison de ce prince. Louis-Philippe et Lamartine restèrent ennemis de ce jour-là ; et le duel entre eux se termina le 24 février 1848.

En même temps paraissait le *Dernier Chant du pèlerinage de Childe Harold*, sorte de récit lyrique des derniers mois de la vie de Byron (mort dans Missolonghi assiégée le 18 avril 1824). L'œuvre, un peu froide dans l'ensemble, un peu factice, abonde en admirables vers : jamais Lamartine n'a plus surveillé sa langue et mieux châtié son style. Mais la plus belle page est celle où Byron, quittant Venise pour aller défendre la Grèce, lance une malédiction outrageante à l'Italie abâtardie. Ces vers venaient de paraître, lorsque Lamartine arriva à Florence, en qualité de premier secrétaire d'ambassade. Il fut mal accueilli, et il eut la naïveté de s'en étonner. Un duel retentissant avec le colonel napolitain Pepe, dénoua cette situation pénible ; Lamartine fut blessé au bras droit, tendit, en s'en excusant, la main gauche à son adversaire ; et l'Italie satisfaite ne lui tint pas plus longtemps rigueur. Il passa trois ans à Florence, remplaçant avec éclat son ministre absent, tenant maison ouverte et faisant honneur au roi de France de l'héritage de deux oncles qui venaient de lui laisser environ un million et demi. Il revint en France en septembre 1828, et eut l'agréable surprise de voir que sa renommée avait encore grandi à la faveur de son absence. Tandis que classiques et romantiques se faisaient une guerre furieuse, l'éloignement le posait en arbitre futur, supérieur à tous les partis. L'Académie qui l'avait écarté en 1824, pour lui préférer M. Droz, faisait maintenant les avances, pour qu'il voulût

bien succéder à Daru. Il se laissa faire ; et malgré les préventions de quelques-uns des poètes de l'ancienne école, retranchés dans l'Académie, comme dans leur château fort[1], il fut élu et prit séance, le 1er avril 1830, par un discours de réception plus habile et même plus adroit qu'on ne l'eût attendu de son humeur indocile et fière. Il trouva moyen d'y ménager tout le monde sans trop blesser personne ; et, ce qui était l'essentiel de son rôle, d'annoncer à l'Académie qu'il entrait dans la compagnie, le premier des « modernes » ; mais qu'il serait suivi de plusieurs autres, et qu'elle devait s'y résigner de bonne grâce. « La poésie » dont on avait fait longtemps « par une sorte de profanation... un jeu stérile de l'esprit... renaît, fille de l'enthousiasme et de l'inspiration », et faisant allusion aux jeunes renommées qui s'étaient élevées derrière la sienne, il ajoutait : « Vous n'en laisserez aucune sur le seuil : sans acception d'écoles et de partis, vous vous placerez comme la vérité, au-dessus de tous les systèmes. Tous les systèmes sont faux ; le génie seul est vrai. » Ce langage était hardi un mois après la bataille d'*Hernani*. Non moins habilement, il fit l'éloge du roi et l'éloge de la liberté, à une heure où il semblait déjà qu'il faudrait bientôt choisir. On ne lit pas sans surprise ces lignes dans le discours de ce royaliste encore fervent : « Certaines familles de nos rois sont comme des dieux domestiques qu'on ne pourrait enlever du seuil de nos ancêtres sans que le foyer lui-même fût ravagé ou détruit. » Quatre mois avant la révolution de Juillet, le renversement de la dynastie était présenté, en pleine Académie, comme un événement funeste, mais possible[2].

Les « Harmonies ». — Lamartine avait jugé, non sans droit, que les *Méditations* pouvaient suffire à justifier son entrée à l'Académie. Le lendemain de sa réception il fit paraître les *Harmonies Poétiques et Religieuses*. Dès 1826, il les avait annoncées à la pieuse Mme de Raigecourt : « J'écris deux petits volumes de poésies purement et seulement religieuses, destinées à la géné-

1. Ils s'appelaient : Andrieux, Baour-Lormian, Brifaut, Campenon, Casimir Delavigne, Alexandre Duval, Etienne, Guiraud, de Jouy, Laya, Pierre Lebrun, Népomucène Lemercier, Michaud, Parseval-Grandmaison, Raynouard, Roger, Soumet.

2. Cet événement est annoncé dans une lettre de Lamartine à Virieu, du 16 août 1829.

ration qui a conservé un Dieu dans son cœur ». Et il est vrai que le nom de Dieu revient à toutes les pages de ce livre; cette adoration soutenue l'a inspiré inégalement. Ici elle lui a inspiré les plus beaux vers qu'il ait écrits; ailleurs, elle est un peu monotone, et, si j'ose dire, plus verbale et même verbeuse, que sincèrement chaleureuse et fortement *pensée*. Lui-même avait conscience de l'inégalité de son œuvre. Il écrivait à Virieu (8 juillet 1830) : « Je t'enverrai lundi les *Harmonies*; sur les cinquante n'en lis que quinze ». Il savait fort bien que ses vers étaient écrits trop vite; mais il avait de moins en moins le courage de les corriger. Il s'en excuse fort mal dans la première *Préface* des *Harmonies* : « Je demande grâce pour les imperfections de style dont les esprits délicats seront souvent blessés. Ce que l'on sent fortement s'écrit vite. Il n'appartient qu'au génie d'unir deux qualités qui s'excluent : la correction et l'inspiration. » *Il n'appartient qu'au génie!* Quelle est cette modestie déplacée, intempestive, et qui n'a d'autre objet, hélas! que de couvrir la négligence de l'auteur? *Ce que l'on sent fortement s'écrit vite*, soit, mais qui défend de le corriger ensuite lentement? Le *Lac* lui-même avait été corrigé avec goût, sûreté, bonheur. Mais en ce temps-là, le poète ne professait pas encore que la gloire dispense de chercher la perfection.

Ces réserves faites, en laissant de côté quelques pièces faiblement pensées, faiblement écrites, nous trouvons dans les *Harmonies* des beautés neuves chez Lamartine et qui justifient en partie la préférence que quelques-uns de ses admirateurs ont conservée pour ce recueil. J'y louerai d'abord certains morceaux empreints d'une grande simplicité de style où l'auteur s'est essayé à rendre avec un parfait naturel, des sentiments simples et naturels, comme le style dont il les revêt. Il écrivait à Virieu (1er août 1829) : « Je fais quelques vers... d'un nouveau style moins pompeux, moins solennel... Ce n'est point du romantisme à la Hugo; c'est quelque chose de plus intime, de plus vrai, de plus dénué d'affectation de costume et de style. » Telle est la pièce intitulée *Milly*, fidèle description du domaine champêtre et riant où s'était écoulée son heureuse enfance.

Au contraire, malgré la prétention de ne rien devoir à Hugo, l'influence du romantisme est sensible dans plusieurs pièces du

recueil. Les amis des rythmes savants et des versifications éblouissantes trouvent à se satisfaire en lisant *Jehovah* (surtout le *Chêne* et l'*Humanité*). Hugo lui-même n'était pas plus prestigieux dans ses *Odes et Ballades* ou dans ses *Orientales*.

Mais dans cette richesse verbale étincelante, Lamartine, plus encore que Victor Hugo, laisse trop souvent se fondre et disparaître l'idée, presque étouffée sous les mots. Il nous émeut plus sincèrement, il satisfait bien davantage et notre cœur, et notre goût, quand, restant lui-même, renonçant à ces tours de force (toujours un peu factices chez lui), il explique poétiquement et simplement une grande idée philosophique et religieuse. Qu'y a-t-il de plus admirable que le cantique intitulé : *Éternité de la Nature et Brièveté de l'Homme*?

La nature est ou semble immortelle : l'homme ne vit qu'un jour. Et toutefois l'homme est plus grand que l'univers, parce qu'il le comprend. C'est le *roseau pensant* de Pascal ; et la netteté du philosophe va soutenir ici et pour ainsi dire guider le poète dans son sublime essor :

Triomphe, immortelle Nature,
A qui la main pleine de jours
Prête des forces sans mesure,
Des temps qui renaissent toujours.
La mort retrempe ta puissance.
Donne, ravis, rends l'existence
A tout ce qui la puise en toi.
Insecte éclos de ton sourire,
Je nais, je regarde et j'expire ;
Marche et ne pense plus à moi.

Mais le vent peut balayer ma cendre, et l'oubli dévorer mon nom. Qu'importe !

(Car) vous ne pouvez, ô Nature,
Effacer une créature.
Je meurs. Qu'importe? J'ai vécu.
Dieu m'a vu ! le regard de vie
S'est abaissé sur mon néant.
Votre existence rajeunie
A des siècles. J'eus un instant.
Mais dans la minute qui passe
L'infini de temps et d'espace
Dans mon regard s'est répété ;
Et j'ai vu dans ce point de l'être
La même image m'apparaître
Que vous dans votre immensité.
De l'être universel, unique,
La splendeur dans mon ombre a lui,
Et j'ai bourdonné mon cantique
De joie et d'amour devant lui ;
Et sa rayonnante pensée
Dans la mienne s'est retracée,
Et sa parole m'a connu ;
Et j'ai monté devant sa face,
Et la Nature m'a dit : Passe,
Ton sort est sublime. Il t'a vu.
Vivez donc vos jours sans mesure.
Terre et ciel, céleste flambeau,
Montagnes, mers, et toi, Nature,
Souris longtemps sur mon tombeau.
Effacé du livre de vie
Que le Néant même m'oublie !
J'admire et ne suis point jaloux.
Ma pensée a vécu d'avance,
Et meurt avec une espérance
Plus impérissable que vous !

Je ne sais rien de plus sublime en français que cette page ; et le poète qui l'a tracée pouvait bien sans orgueil y ajouter ces lignes (en 1849) : « C'est une des poésies de ma jeunesse qui me rappelle le plus à moi-même le modèle idéal du lyrisme dont j'aurais voulu approcher ».

Toutefois, le suprême effort de ce beau génie m'apparaît plutôt dans une autre *Harmonie* : *Novissima verba*, ou *Mon âme est triste jusqu'à la mort*, écrite le lendemain des Morts (3 novembre 1829) au château d'Urcy, dans une solitude profonde, au milieu des grands bois dépouillés de leurs feuilles, au bruit des rafales de pluie et de vent, qui faisaient gémir la forêt.

L'idée de la mort inévitable s'est présentée au poète. Hé bien ! puisqu'il faut mourir, jetons au moins un dernier cri :

> Comme un homme jugé, condamné sans retour
> A se précipiter du sommet d'une tour,
> Au moment formidable où son pied perd la cime
> D'un cri de désespoir remplit du moins l'abime.

Qu'il était beau, toutefois, le matin de cette vie ! Quelle joie dans le premier amour ! Mais l'amour aussi est mortel ; il meurt, avant la vie elle-même ; et ni l'or, ni la volupté, ni la gloire ne consolent de l'amour perdu. La vérité nous consolera-t-elle ? Demandez aux sages :

> (Tous) disaient en mourant : Science, que sais-tu ?

Si l'amour est un leurre, la gloire, un mot, la vérité, un mensonge, prévenons le dégoût par la mort douce et volontaire. Mais quelque chose en moi se révolte contre cette lâcheté. La conscience proteste, seule debout dans cette ruine universelle. La conscience ? Chimère aussi peut-être ; illusion comme le reste. Non, puisque Dieu seul a pu la mettre en moi. Dieu ! mais Dieu existe-t-il ? Quoi ! l'homme aurait sa conscience, et l'univers n'aurait pas la sienne. Cette conscience du monde, c'est Dieu ! Et voilà enfin le point fixe et lumineux qui brille au bout de cette voie d'angoisse :

> Comme le voyageur parti dès le matin,
> Qui ne voit pas encor le terme du chemin,
> Trouve le ciel brûlant, le jour long, le sol rude,
> Mais fier de ses sueurs et de sa lassitude,

Dit, en voyant grandir les ombres des cyprès :
« J'ai marché si longtemps que je dois être près... »
Le souvenir de Dieu descend et vient à moi,
Murmure à mon oreille et me dit : « Lève-toi ! »

Et l'hymne à Dieu éclate, mais plus splendide que joyeuse, hymne de foi sans espérance, et d'adoration sans amour; plus panthéiste (il faut l'avouer) que chrétienne. Car le Dieu qu'elle salue au bout de cette longue angoisse est le Tout-Puissant qui écrase, plutôt que le Miséricordieux qui console :

Et je suis, moi, poussière, à ses pieds dispersée,
Autant que les soleils, car je suis sa pensée.

Ainsi le poète des *Dernières Paroles* ne conclut pas. Car l'affirmation même de Dieu n'est pas une conclusion, laissant indécis si nous sommes un jouet de sa puissance ou le plus cher objet de sa pitié divine. Mais nous n'avons pas à demander au poète une philosophie logique où tout se tienne et s'accorde. Il lui suffit d'élever notre âme à ces hauteurs sublimes; c'est l'éclairer déjà que l'arracher d'un vol si puissant aux vulgarités de la terre. Lamartine eut ce don au suprême degré. Aucun autre que lui n'était capable d'écrire ce poème où la destinée humaine est, sinon résolue, du moins embrassée dans un audacieux coup d'œil. Ce jour-là il eut conscience de sa force; et, plein d'un juste orgueil, il écrivit au bas de cette pièce : « Selon moi, ce sont là les vibrations les plus larges et les plus palpitantes de mon cœur de poète et d'homme ».

III. — Des « Harmonies » aux « Recueillements » (1830-1839).

Le « Voyage d'Orient ». — Deux mois après la publication des *Harmonies*, la révolution de Juillet s'accomplit. Lamartine, secrétaire d'ambassade à Florence, donna aussitôt sa démission; mais cette fidélité d'honneur envers Charles X n'allait pas jusqu'à le regretter; de même que son aversion personnelle contre Louis-Philippe n'empêcha pas qu'il parlât avec modération, presque avec faveur, du régime nouveau dans

maint endroit de sa *Correspondance*. Il était, au fond, revenu de toute illusion sur les choses du passé; il tendait de plus en plus à placer l'âge d'or devant lui, non en arrière. Le 24 octobre 1830 il écrit à Virieu, en réponse à une longue diatribe contre la Révolution : « Pour que 89 fût si mal, il fallait que ce que 89 détruisait fût beau ; or je trouve 88 hideux ». Ce jour-là, il venait d'avoir quarante ans, âge légal de la députation. Il se présenta aussitôt, à Bergues, à Toulon, à Marseille. Lamartine a quelquefois douté s'il était poète, mais non jamais qu'il fût homme d'État ; et en effet, il en avait certaines parties à un degré très éminent. Mais le nouveau candidat refusait de s'engager à personne, soit pour ramener Charles X, soit pour protéger Louis-Philippe. Il échoua donc partout. Alors secouant la poussière de ses pieds, il partit pour l'Orient. Comme Bonaparte après la campagne d'Italie, Lamartine s'éloignait, pour revenir grandi par le prestige d'une expédition lointaine à travers ces pays mystérieux, riches de noms sonores et de souvenirs incomparables.

Il s'embarqua à Marseille dans les premiers jours de juillet 1832, sur un brick de 250 tonneaux frété par lui. Ses admirateurs lui firent sur le port des adieux enthousiastes qui donnèrent, pour ainsi dire, le ton au voyage. Chateaubriand avait fait les mêmes étapes en pèlerin solitaire. Lamartine traversa l'Orient comme un prince des *Mille et une Nuits*, éblouissant peuple et chefs, pachas, émirs, agas, et simples Bédouins par ses grandes manières, sa dignité naturelle et étudiée à la fois, son faste et ses libéralités; le nombre de ses chevaux, l'importance de son escorte. Il écrit à Virieu en prenant terre en Asie :

Veux-tu savoir comme nous voyagerons dorénavant : deux litières... fermées, grillées, matelassées et couvertes, portées sur le dos de quatre mulets pour les femmes ; des mulets et chevaux pour chacun de nous, maîtres et domestiques, une quantité de mulets portant bagages, tentes et provisions ; un interprète arabe en tête avec moi et des janissaires ; un interprète en queue avec des Égyptiens ; le tout formant soixante à cent hommes et une trentaine de chevaux ». Plus tard la légende se forma qu'il s'était à jamais ruiné en Orient ; il y répondit que son voyage ne lui avait rien coûté ; il avait dépensé cent mille

francs, mais il avait rapporté pour vingt mille francs d'armes, de tapis et de chevaux; et il avait vendu quatre-vingt mille francs ses notes de voyage. Le bilan est exact; mais Lamartine ayant toujours ignoré ce qu'il dépensait en France, on peut douter s'il tint très exactement ses comptes en Caramanie.

Parti de Marseille le 10 juillet, il touche à Malte le 22; repart le 1er août, passe à Athènes cinq jours (du 18 au 23) ; atteint Beyrouth le 6 septembre; il y dépose sa femme et sa fille, et s'enfonce dans la région du Liban. Là il rencontre une nièce de Pitt, lady Esther Stanhope, qui vit dans le désert, près des ruines de Sidon, adonnée à l'astrologie et aux sciences cabalistiques. Elle lui prédit une haute destinée politique, et le premier rôle dans un bouleversement prochain de l'Europe. La prédiction fut publiée dès 1835 et réalisée treize ans plus tard; en partie peut-être parce que celui qu'elle concernait, vivement frappé par le langage et l'allure de cette femme extraordinaire, crut lui-même ardemment à la prophétie et se mit dès lors en devoir de justifier les oracles.

Lamartine visita l'émir du Liban à Deïr-el-Kamar; il vit la Galilée, Jérusalem, la mer Morte, et rentra à Beyrouth au milieu de novembre. Peu de semaines après, un affreux malheur le frappa : sa fille unique Julia[1] mourut phtisique. La douleur paternelle fut longtemps poignante ; et ce fut en partie pour adoucir son mal par l'agitation et le tracas des affaires qu'on vit ensuite Lamartine se jeter dans la politique avec une sorte d'enivrement. Lui-même a laissé échapper son secret dans ces vers navrants :

Maintenant tout est mort dans ma maison aride,
Deux yeux toujours pleurants sont toujours devant moi.
Je vais sans savoir où, j'attends sans savoir quoi;
Mes bras s'ouvrent à rien et se ferment à vide.
Tous mes jours et mes nuits sont de même couleur :
La prière en mon sein avec l'espoir est morte!...

Il passa l'hiver à Beyrouth, puis traîna la mère inconsolable au Saint-Sépulcre. Il vit Damas et les ruines de Baalbek, dont l'énormité le frappa vivement. Il s'inspirera de ce souvenir en

1. Il avait déjà perdu un fils en bas âge en 1822.

décrivant la Cité des géants dans la *Chute d'un Ange*. Il revint en France par Constantinople et le Danube ; à la fin de septembre 1833 il était à Màcon.

Il rapportait des notes confuses, dispersées, qu'il eût fallu revoir, pour en tirer un livre. Mais les éditeurs en offraient tout de suite un prix énorme (il dit 80 000 francs). D'autre part les électeurs de Bergues l'avaient fait député pendant son absence ; et la Chambre l'appelait. Il envoya pêle-mêle les pages à l'imprimeur, et ne s'en occupa plus. Le livre parut. Il le lut avec curiosité. Il écrivait à Virieu (8 avril 1835) : « Cela me paraît quelquefois très bien. Je le lis comme d'un autre, n'en ayant rien revu, et pas corrigé une épreuve ; c'est pour moi comme si tu l'avais écrit. Cela me touche et me ravit quelquefois ; et quelquefois m'ennuie. » On ne saurait se mieux juger. Le *Voyage en Orient* est rempli de pages brillantes, un peu gâtées par beaucoup de longueurs et de banalités. Il nous fait connaître Lamartine lui-même, beaucoup mieux que l'Orient. La description est sincère sans être vraie ni exacte ; l'auteur rend fidèlement l'impression qu'il a ressentie, mais cette impression est celle d'un homme qui n'a jamais su se déprendre de lui-même, et regarder objectivement les hommes et les choses. Il les voit à travers le prisme trompeur d'une imagination toute personnelle qui déforme tout ce qu'elle contemple. Assurément Chateaubriand voyageur est un peintre bien plus fidèle ; et l'*Itinéraire*, qui a créé un genre littéraire, est bien supérieur au *Voyage en Orient*. Le livre n'en eut pas moins un succès très vif et en partie mérité ; rien n'est plus vivant que cette longue promenade au travers de tant de choses mortes. A propos de tout ce qu'il rencontre, l'auteur évoque mille idées qui s'offrent à lui, au hasard de ses réflexions ou de ses rêveries. Il y a de tout dans ce livre : religion, histoire, philosophie, politique. Lamartine y parle de toutes choses et s'épanche en confidences, tantôt gracieuses, tantôt solennelles, où l'Orient n'a rien à voir, mais dont l'intérêt paraissait d'autant plus vif et plus captivant. Il est dans ce livre à un tournant de sa vie ; et l'image d'Esther Stanhope se dresse, comme un sphinx mystérieux, à l'amorce de cette voie nouvelle où il va se jeter, à corps perdu. Demain, dépouillant le poète, il

ne voudra plus être qu'un tribun, conducteur d'hommes; mais ce ne sera pas sans avoir donné dans *Jocelyn* et la *Chute d'un Ange* à la fois son testament poétique et son décalogue politique et religieux.

Le « Grand Poème ». — Je ne sais pas si *Jocelyn* doit être appelé le « chef-d'œuvre de Lamartine ». Il importe peu; mais cette œuvre, assurément, marque le point culminant de sa carrière poétique. Et lui seul pouvait écrire *Jocelyn*. Et *Jocelyn*, après tout, c'est jusqu'ici dans notre littérature française le seul grand poème en vers que la postérité connaîtra sans fin.

Les origines en sont singulières. Dans la pensée du poète, *Jocelyn* n'est qu'un épisode détaché d'une épopée immense qu'il avait rêvé d'écrire. Lorsqu'il dit cela dans la *Préface*, on crut qu'il en imposait au public. On se trompait. Le témoignage de la *Correspondance* et les papiers posthumes ont prouvé que le dessein, quoique chimérique, était sérieux.

Il osait projeter d'écrire non l'épopée d'un homme mais celle de l'humanité elle-même ; et nous savons la date où fut conçue l'idée. Il écrit à Virieu (25 janvier 1821) : « En sortant de Naples, le samedi 20 janvier, un rayon d'en haut m'a illuminé ». Cinq jours plus tard, à Genoude : « Je viens, il y a huit jours, d'être inspiré tout de bon. J'ai conçu l'œuvre de ma vie... Un poème immense comme la nature, intéressant comme le cœur humain, élevé comme le ciel. » Le même jour au chevalier de Fontenay : « J'ai conçu chemin faisant le poème des poèmes; il ne me faut que vingt ans pour élever ce monument, et m'enterrer dessous. »

Une lettre à Virieu (12 décembre 1823), un très ancien brouillon trouvé dans les papiers de l'auteur, nous apprennent ce que devait être « le grand poème ». Il s'ouvrait à la veille du dernier jour du monde. Bien des siècles avant ce jour, un ange, épris d'une fille de la terre, avait souhaité d'être homme pour la posséder. Dieu avait satisfait ce vœu impie; mais pour punir l'ange fait homme, il l'avait condamné à perdre l'objet aimé autant de fois qu'il croirait le rejoindre, à travers des incarnations successives. Purifiés par ces épreuves, les deux amants se retrouveront au ciel, à la fin des temps. *Jocelyn*, la *Chute d'un Ange* sont deux épisodes de l'immense épopée; deux incarna-

tions de la même âme ; deux étapes de sa voie d'angoisse et d'expiation ; mais le plan tracé par l'auteur en prévoyait dix autres, et promenait l'ange fait homme à travers toutes les grandes phases de l'histoire de l'humanité. L'action se serait ainsi passée tour à tour aux jours de la Création et du Déluge ; puis chez les Patriarches ; autour de Pythagore, de Socrate, et de Jésus-Christ ; dans les déserts de la Thébaïde ; à la Croisade (nous possédons huit cents vers de cet épisode) ; pendant la Révolution (*Jocelyn* n'est qu'une partie du vaste tableau que cette époque devait fournir) ; enfin la venue de l'Antéchrist eût annoncé la fin du monde. Étrange fortune des hommes et des choses ! Voilà le plan que traçait Lamartine, dès 1821, et qu'il n'exécuta jamais. Ce plan, c'est son glorieux rival, c'est Victor Hugo qui l'a rempli. Ce poème de l'Humanité, ces visions successives où le poète eût évoqué tour à tour les phases successives de l'humanité, qu'est-ce qu'autre chose que la *Légende des Siècles* ? Pourquoi l'un a-t-il su exécuter ce que l'autre avait seulement pu concevoir ? Leur génie était égal ; égale aussi leur puissance et leur fécondité. Mais Victor Hugo a pu aboutir, parce que son œuvre est tout objective, il a peint tour à tour les différentes scènes du drame humain, sans s'y placer lui-même ; sans y intéresser directement son âme et sa personne ; mais par la seule puissance de son imagination. Au contraire Lamartine voulait prolonger, de siècle en siècle, un type humain permanent, où lui-même incarnait son âme ; c'est cette âme, la seule où il ait pu entrer profondément, qu'il devait transporter dans dix fortunes diverses, de la Création à l'Antéchrist ; mais son génie tout intime et tout lyrique devait échouer dans l'effort surhumain d'une telle conception. Après le demi-échec de la *Chute d'un Ange*, il se découragea. En un mot, Victor Hugo a réussi dans la *Légende des Siècles* parce qu'il savait sortir de lui-même ; Lamartine a échoué dans le projet du grand poème, pour le motif opposé.

« Jocelyn ». — *Jocelyn* suffit à nous consoler. Le premier mérite de l'œuvre est dans son entière originalité. Il nous importe peu de savoir qu'un obscur abbé Dumont, curé de Bussières, près de Milly, ami de Lamartine, et compagnon de ses promenades à travers les bois et les vallons du Mâconnais, lui

avait conté les aventures de sa vie, et qu'elles offraient un lointain rapport avec l'histoire de Jocelyn. Ce fut là tout au plus l'occasion du roman. Mais tout ce qu'il renferme d'original est venu d'ailleurs. Cependant le presbytère de Jocelyn est, paraît-il, celui de Bussières; et l'admirable description du labourage, des semailles, de la moisson convient mieux au paysage de Bourgogne qu'aux hautes vallées de la Savoie. Un seul écrivain paraît avoir fourni quelques éléments à la composition de *Jocelyn*, c'est Jean-Jacques Rousseau. Les traits dont il a marqué son vicaire savoyard dans un épisode fameux de l'*Émile* ont inspiré sensiblement la partie didactique et prédicante de *Jocelyn*. Le *catéchisme aux enfants de Valneige* émane de la célèbre *profession de foi* du vicaire. Chez Jean-Jacques et chez Lamartine, la nature, une nature alpestre et grandiose, est toujours associée à la démonstration philosophique et sert à expliquer ou plutôt à révéler son auteur : cette prose brillante de Rousseau est comme le tissu dont quelquefois Lamartine a fait ses vers. Il faut faire honneur aux souvenirs d'Orient de quelques descriptions chaudes et lumineuses où la nature apparaît dans une sorte d'apothéose luxuriante, exubérante, qui rappelle la Savoie moins que les Tropiques. Mais le poète ne doit qu'à lui-même, à son âme émue, à son imagination attendrie, tant d'autres pages d'un caractère bien différent, où sa voix se fait humble et basse pour conter très simplement les tristesses et les joies d'une vie cachée, modeste et silencieuse : « cette poésie domestique », cette « épopée de l'homme intérieur », comme lui-même l'a nommée, qui donc avant lui, en France, l'avait chantée?

D'autres ont su, après Lamartine, suivre la même veine, exploiter ce riche trésor, longtemps dédaigné, qu'offrait la poésie des humbles. Mais nul n'a su, comme Lamartine, ayant posé son pied sur ce sol bas et presque vulgaire, s'élever d'un coup d'aile aux plus hautes cimes. L'épisode des *Laboureurs* dans *Jocelyn* reste une chose unique dans notre littérature. Cette description fidèle, patiente, exacte des travaux des champs, coupée par ces échappées sublimes, par cet hymne grandiose à la sainte loi du travail, me semble un des plus beaux efforts que le génie ait accomplis. Qu'y a-t-il dans toute l'antiquité de

plus beau, de plus plein, enfin de plus parfait qu'une strophe comme celle-ci :

Et les hommes ravis lièrent
Au timon les bœufs accouplés;
Et les coteaux multiplièrent
Les grands peuples comme les blés;
Et les villes, ruches trop pleines,
Débordèrent au sein des plaines;
Et les vaisseaux, grands alcyons,
Comme à leurs nids les hirondelles,
Portèrent sur leurs larges ailes
Leur nourriture aux nations.

Où trouver une poésie plus vraie, plus simple et plus profonde, que cette prière que Jocelyn murmure en voyant les laboureurs altérés coller leur lèvre au rocher, d'où s'échappe un mince filet d'eau :

Oh! qu'ils boivent dans cette goutte
L'oubli des pas qu'il faut marcher.
Seigneur! que chacun sur sa route
Trouve son eau dans le rocher!
Que ta grâce les désaltère!
Tous ceux qui marchent sur la terre
Ont soif à quelque heure du jour.
Fais à leur lèvre desséchée
Jaillir de ta source cachée
La goutte de paix et d'amour.

Fénelon, qui demandait « un sublime si familier, si doux et si simple que chacun soit tenté d'abord de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine », Fénelon eût aimé dans *Jocelyn*, cet art exquis, discret, attendri d'exprimer certains sentiments généraux que tout cœur humain non perverti peut éprouver ou du moins comprendre : la tendresse, la douceur, la compassion, la pitié; lisez les beaux épisodes du Juif, du colporteur; les paraboles; les frères désunis; tout cet apostolat charitable et patient de Jocelyn dans sa paroisse de Valneige.

On s'est plaint toutefois de cette note continue de douceur et de résignation : on l'a trouvée un peu monotone. Il faut nous y résigner : Jocelyn est incapable de colère et de haine, même contre les méchants. Il a reçu cette âme d'azur de son créateur, Lamartine. Tous deux sont optimistes; mais par un contraste singulier, tous deux sont tristes. Ils veulent croire que tout est bien dans le monde, et cependant leur front est sans joie, et leur cœur ne connaît pas la sérénité.

Les critiques « psychologiques » que le poème a soulevées en grand nombre, me touchent peu, je l'avoue. On reproche à Lamartine de n'avoir pas fait un autre livre, inventé un autre héros; on ne prouve pas que celui qu'il nous a montré ne soit pas très touchant, et ne nous intéresse point. On dit : « Jocelyn



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

LAMARTINE

D'APRÈS UN DESSIN DE HENRIQUEL-DUPONT

Musée du Luxembourg

veut laisser sa part de patrimoine à sa sœur; en quoi cela l'obligeait-il à entrer au séminaire si son goût ne l'y portait pas? La raison devrait lui crier que Dieu ne veut pas dans son ministère de ces vocations chancelantes. » Mais Jocelyn n'est pas un homme raisonnable; c'est un homme purement sensible; il n'agit jamais par devoir, il agit par émotion. Plus les sacrifices lui coûtent, plus il les exagère pour les rendre irrémédiables.

La critique eut surtout beau jeu contre l'extraordinaire invention qui fait de Jocelyn un prêtre malgré lui; son évêque au cachot, la veille de l'exécution, l'a ordonné, sans son consentement formel, pour ne pas mourir sans confesseur et sans absolution. Au milieu de l'admiration qu'excitait le poème, ce fut un déchaînement général contre cette étrange ordination. « Elle est nulle de plein droit », disait-on. Les uns taxaient Jocelyn de faiblesse servile, d'autres accusaient l'évêque de monstrueux égoïsme. Mais nous n'avons pas à nous ériger ici en théologiens. Il ne s'agit pas de savoir si cette ordination est légitime; il suffit que Jocelyn la croie telle; et, pour peu qu'il y ait l'ombre d'un doute, il est dans son caractère d'adopter le parti qui lui coûte le plus; et de se sacrifier toujours, plus qu'on ne lui demande, et plus qu'il n'est nécessaire. Ne voit-on pas qu'il faut que Laurence et Jocelyn soient séparés par un sublime scrupule, ou bien il n'y aurait plus de poème? Mais, a-t-on dit, ne suffirait-il pas que Laurence, après la Terreur, recouvrant son nom et ses biens, dédaignât, méconnût Jocelyn pauvre plébéien? — Les choses s'étaient ainsi passées dans l'aventure véridique, telle qu'on l'avait racontée à Lamartine au presbytère de Bussières. — Mais une telle invention réduisait Laurence au rôle d'une femme vulgaire; et Lamartine voulait peindre en elle un ange déchu, non une femme; et il fallait que le sacrifice de Jocelyn fût d'autant plus héroïque et méritoire qu'il paraîtrait seul coupable envers Laurence. C'est ne rien comprendre à la poésie que de vouloir, sous prétexte de vérité, arranger les choses en vers, comme elles s'arrangent dans la prose et dans la vie. En prose Pauline, veuve de Polyeucte, épouserait Sévère. Pourquoi non? c'était le dernier vœu de Polyeucte.

Je crois trouver ailleurs le vice secret, l'illogique contradiction qui fait que ce beau poème laisse, en définitive, une

impression indécise, et je ne sais quel trouble mêlé à l'admiration qu'il excite. L'année où Lamartine commença *Jocelyn* est justement celle où s'effondra sa foi dans le christianisme positif. L'année où il l'acheva, marque l'époque où il s'avoue à lui-même et avoue à quelques amis qu'il ne croit plus à rien au delà de l'affirmation de Dieu et de l'âme immortelle. *Jocelyn*, composé durant ces quatre années de désagrégation de la foi religieuse, porte les traces et les blessures de ce combat. A la fin, l'auteur et le héros n'étaient plus chrétiens que par le respect. Est-ce pour cela que l'impression suprême que laisse le livre est si désolée? Je ne connais pas d'œuvre où le nom de Dieu et l'adoration de la Providence reviennent plus souvent, avec plus d'éloquence, et je n'en connais pas où l'homme se sente plus isolé dans ces espaces infinis, dont le silence effrayait Pascal. Ce Dieu dissous dans l'univers, et fondu dans l'immensité; ce Dieu qui brille dans le soleil, verdoie dans le feuillage, ondule dans les moissons; ce Dieu qui est partout, à la fin n'est nulle part. Comment consolerait-il? Aussi Jocelyn, dans son héroïsme, est-il horriblement malheureux. Il se sacrifie. A quoi? Est-ce à une sorte de point d'honneur? Philosophe, il dédaigne ces inventions de la vanité humaine. Est-ce à sa foi religieuse? Elle tient dans un seul article : l'affirmation de Dieu et de sa bonté infinie. Mais est-il sûr que ce Dieu bon, qu'il croit, ce Dieu de la nature, commande de tels sacrifices, aussi contraires à la nature? Hé bien! Jocelyn n'en est pas du tout certain, et ce qu'il y a d'affreusement triste dans ce roman c'est que le héros s'immole sans savoir à quoi, et souffre, sans savoir pourquoi. Chez ce martyr du devoir, la notion du devoir est flottante et indécise. Et l'on se prend à penser que Jocelyn tracé par Corneille aurait eu une autre attitude. Mais à quoi bon opposer ainsi un grand poète à un autre grand poète, et paraître à tort diminuer l'un au profit de l'autre? Les génies sont différents; les gloires sont égales. L'un a le don de faire vivre et parler l'héroïsme, l'autre, de faire couler nos pleurs et fondre notre âme dans une immense pitié de l'éternelle misère humaine.

La « Chute d'un Ange ». — La *Chute d'un Ange*, publiée dans le courant d'avril 1838, deux ans après *Jocelyn*, fut mal accueillie du public et de la critique; et ce décri général a pesé

sur la réputation du poème que presque personne n'a daigné lire : il renferme toutefois de réelles beautés, et même des beautés neuves, fort différentes de l'œuvre antérieure du poète. Mais le public n'aime pas à être ainsi dépaysé.

Ajoutons que Lamartine, tout entier à la politique depuis quatre ans déjà et devenu un des premiers orateurs de la Chambre, avait mal préparé l'attention publique à lire un poème antédiluvien signé de son nom. Surtout, il écrivait ses vers de plus en plus vite, négligemment, dans les courts loisirs que lui laissait le tracas de la politique. C'est poursuivre vraiment deux gloires trop différentes que vouloir à la fois gouverner la Chambre, et écrire « des poèmes indiens, infinis comme la nature » (lettre du 19 octobre 1834). Ailleurs il dit de même « une épopée indoustanique » (lettre du 15 février 1836). Dans sa pensée, la *Chute d'un Ange* n'était que le premier épisode d'un vaste poème humanitaire qu'il persistait à promettre dans la *préface*. Le public ne prit pas cette promesse au sérieux : et la suite lui donna raison. Découragé par l'insuccès, Lamartine renonça au Grand Poème. Il s'était fait, au fond du cœur, peu d'illusions sur la *Chute d'un Ange*. Il écrit à Virieu (le 28 décembre 1837) : « Entre nous cela ne vaut pas grand'chose » ; et, le 2 avril suivant : « c'est détestable ».

Il exagérait, sans doute, mais pouvait-on désormais attendre une œuvre excellente d'un homme qui décrit ainsi la vie qu'il mène à l'heure où s'achève le poème : « J'attends les chemins de fer pour plaider puissamment ma « centralisation ». Je fais à l'Hôtel de Ville, lundi, un « superbe discours », comme on dit, sur les horreurs de l'administration actuelle relative aux Enfants trouvés... Je lis ce soir mon rapport aux Affaires étrangères. J'étudie vingt volumes de chemins de fer. Je parais en deux volumes de poésie, dans sept jours. J'ai quarante lettres et deux ou trois séances par matinée. Je monte à cheval au Bois de Boulogne deux heures. Je ne dîne pas chez moi un jour par semaine. J'ai cent vingt personnes le soir deux fois par semaine. Je suis malade et triste[1]. »

On le serait à moins. Au milieu de ce tohu-bohu naquit la

1. Lettre du 25 avril 1838.

Chute d'un Ange. L'œuvre fourmillait d'incorrections, à tel point qu'après la première édition il fallut faire force retouches et réparer des phrases et des vers boiteux. La critique fut impitoyable; mais le succès de vente consola un peu l'auteur; car il avait, de plus en plus, de grands besoins d'argent. Désormais, au rebours de la loi commune, il s'occupait d'affaires pour la gloire, et faisait des vers pour l'argent. Pour une fois, la poésie nourrissait la prose.

On attaqua non seulement le style, mais le sujet du nouveau poème. L'Ange épris d'une fille de la terre, devenu homme pour être aimé d'elle, parut monstrueux[1]. Toutefois l'idée première pouvait être heureuse, si Lamartine avait su en tirer parti. N'est-il pas singulier que le poète qui avait écrit

L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux

n'ait pas songé à montrer dans son poème la lutte qui devrait déchirer le cœur de l'Ange fait homme, et partagé entre l'amour d'une femme et le regret du paradis. Non, l'Ange ici n'a plus aucun souvenir de son ancien état; il est homme, et rien qu'homme, seulement plus fort et plus beau que les autres hommes; nul combat, nul regret dans son cœur. Dès lors le seul sujet du poème, c'est l'épopée de l'homme primitif, ou, comme dit Lamartine, « antédiluvien ». Mais c'est une chose difficile à faire qu'un poème antédiluvien, quand on n'a pas été dans l'Arche. C'est la fantaisie dans l'énorme; c'est un délire d'imagination que rien ne règle ni ne conduit. Le poète, en voulant à tout prix étonner, risque de choquer d'abord, d'ennuyer ensuite. Ni dans le caractère des deux héros (je dis leurs caractères physiques, car de caractère moral ils n'en ont pas; ce sont deux animaux bipèdes, très beaux et très forts, mais nus et ignorants), ni dans leurs aventures l'humanité ne se reconnaît. Quelques pages agréablement pastorales émaillent la première partie du poème; le reste semble un cauchemar, l'horreur y déborde. Comment le chaste amant d'Elvire s'est-il égaré dans ce labyrinthe affreux de crimes sans nom et d'abo-

1. Cette donnée toutefois n'était pas nouvelle. Byron l'avait traitée dans *Ciel et Terre* (1821); Vigny, un peu plus tard, dans *Eloa*.

minables voluptés, qu'il nomme la cité de Baal, où les Rois Géants foulent aux pieds un million d'esclaves? L'émulation l'a-t-elle saisi d'être, du premier bond, plus « romantique » et même plus « satanique » que les plus audacieux de ses contemporains? S'est-il lassé d'être appelé le pur, le chaste, l'idéal et l'élégiaque? Cette ville d'enfer semble inventée par un cerveau malade! Les palais des Rois Géants y sont bâtis de corps humains échafaudés, les cariatides y sont vivantes et pleurent de honte et de fatigue sous la frise vivante aussi, qui les écrase. Les tapis sont faits de chevelures humaines coupées sur les têtes serviles. Les parquets sont des dos humains que les rois écrasent, superbes. Les fêtes sont des orgies, où le sang coule à flots pour assaisonner la volupté devenue insipide. Les comédies qu'on joue devant les rois sont des drames réels, dont l'issue est livrée aux caprices de la colère ou de la passion. Des supplices raffinés sont longuement décrits; et ces horreurs remplissent quatre ou cinq mille vers, au bout de quoi, le cœur se soulève. Et quand enfin Cédar, échappé de cette ville infâme, met fin à sa vie et au poème, en se brûlant sur un bûcher de ronces au milieu du désert; lorsqu'un ange du Ciel descend lui annoncer qu'il ne retournera vers Dieu, qu'après s'être incarné neuf fois pour expier neuf fois sa faute ; le lecteur effrayé proteste, et jure qu'il ne lira pas neuf épopées semblables à la *Chute d'un Ange*. Mais toutefois ce dédain est injuste et malheureux; il ne faut pas souffrir qu'il nous voile toutes les beautés de ce poème que personne ne lit; mais qui réserve à celui qui le lira les plus agréables surprises. Non que j'accède au sentiment de ceux qui proclament la *Chute d'un Ange* le chef-d'œuvre de Lamartine; ou même y trouvent les seuls vers de lui qu'on lira à jamais. Ceux-là n'aiment point Lamartine; car c'est ne pas aimer un poète que d'affecter de le louer le plus, là où il est le moins lui-même. Or c'est dans la *Chute d'un Ange* que Lamartine, le plus *subjectif* des poètes, s'est quelquefois dépris de sa personnalité; c'est là seulement, ou c'est là surtout, qu'il a fait de la poésie objective, et raconté autre chose que son âme; ou décrit une autre nature que celle qu'il transformait par sa vision intérieure. De cet effort nouveau sont nées des pages merveilleuses : de fraîches idylles dans la première moitié du poème; au milieu,

les plus beaux vers didactiques et philosophiques écrits au XIX[e] siècle, je veux dire les fragments du *livre primitif*; code du théisme pur, manuel de « religion naturelle », d'une philosophie un peu courte et superficielle, mais majestueux d'allure et taillé avec une fermeté lapidaire. Enfin cette muse, si douce encore dans *Jocelyn*, a jeté de beaux cris de colère, dans la *Chute d'un Ange*, contre l'iniquité des forts sans pitié pour les faibles. Il avait commencé bien tard à penser à ces choses; mais il semblait vouloir, du premier coup, dépasser les plus violents, dans la voie des revendications sociales.

La *Chute d'un Ange* était, dans sa forme et dans son fond, une pure improvisation. Lamartine s'en excusa d'abord, sur le peu d'heures qu'il pouvait donner désormais à la poésie; puis voyant que l'excuse était mal accueillie, il se vanta fièrement de ce qu'il avait d'abord confessé; il réclama très haut le droit, pour le poète, d'être un improvisateur (seconde préface de la *Chute d'un Ange*). Je n'insisterais pas sur cette apologie de circonstance, s'il ne s'était trouvé des admirateurs, comme Laprade, un disciple de Lamartine, pour lui donner raison sur ce point, et louer, sans réserve « la perfection sans minutie que Lamartine, ce merveilleux improvisateur, donnait à ses vers si faciles et si abondants. Lamartine est dans notre littérature, dans toutes peut-être, le *trouveur* par excellence; aucun poète n'abonde comme lui en vers qui semblent être sortis de l'âme de l'auteur et de la langue qu'il parle, comme une fleur sort de sa sève et du rameau. » L'éloge n'est juste qu'à condition d'être expliqué. Oui, Lamartine, entre tous nos poètes, est le plus aisé, le plus facile et le plus naturellement poète. Mais il ne s'ensuit pas qu'il ait jamais atteint la perfection par l'improvisation. L'improvisation ne donne jamais de chefs-d'œuvre, non pas même dans l'éloquence. Un génie fécond produit vite, et s'épanche avec force et abondance; mais après cette effusion il se reprend, se corrige, et lentement perfectionne son œuvre. Toute beauté d'art durable est faite d'inspiration et de travail.

Les « Recueillements ». — Au mois d'avril 1839, Lamartine fit paraître les *Recueillements poétiques*, dernier ouvrage en vers publié par lui. Ce n'est pas un poème; c'est une trentaine de pièces isolées qu'aucun lien ne rattache entre elles. Il a dis-

persé là des beautés du premier ordre, mais l'inspiration du livre est décousue et intermittente. Le moment, d'ailleurs, était mal choisi pour le publier. On était au plus fort de la *coalition*; toutes les oppositions réunies menaient campagne contre Molé. Lamartine seul, un peu par conviction et par chevalerie, beaucoup pour témoigner avec éclat de son isolement, et de son indépendance à l'égard de tous les partis, défendait avec une éloquence admirable un ministère qu'il n'aimait pas, qu'il aurait combattu, s'il l'avait vu plus fort. Il fut quatre mois sur la brèche, parla quarante-quatre fois dans les bureaux, dix-huit fois à la tribune, émerveillant amis et ennemis. C'est ce moment qu'il choisit pour publier les *Recueillements*. Ce fut un manque de tact. On trouva qu'il encombrait l'attention publique; on refusa de lire ses vers parce qu'on écoutait ses discours. Il s'étonna, jugeant sa nouvelle œuvre égale aux *Méditations*, aux *Harmonies*. Il écrivait : « On y reviendra ». Mais on n'y revint pas. Le public fut trop sévère, assurément; mais il reste vrai que les *Recueillements* ne valaient pas les *Méditations*. L'originalité y est bien moindre, et, par exemple, cette *Cloche de Saint-Point* que l'auteur vantait avec complaisance, rappelait trop par les idées, l'allure et l'accent, d'anciens vers, lus, admirés, sus par cœur depuis près de vingt ans :

> Oh! quand cette humble cloche à la lente volée
> Épand comme un soupir sa voix sur la vallée, etc.

Vers exquis, mais qu'on croyait reconnaître. On avait lu cela déjà. Lamartine, qui n'imite personne, commençait à s'imiter lui-même, il se répétait.

D'autres pièces, d'un accent plus neuf, déplurent par l'outrance avec laquelle le poète y exprimait ses nouvelles opinions de plus en plus audacieuses. Ainsi *Utopie* (une pièce que lui-même admirait très fort) parut aventureuse plutôt que belle; et l'on sourit en lisant cette prophétie humanitaire, où l'on annonçait, au nom de la seule raison, une transformation radicale du monde : un jour devait venir où tous les hommes seraient bons, tous les hommes beaux; tous les hommes libres; tous les hommes riches; tous les hommes heureux; et même, tous les hommes intelligents. L'*Épître à Adolphe Dumas*, dont l'auteur

se montrait aussi fort content, offre en effet des parties très agréables, et un emploi facile, alerte et spirituel de l'alexandrin familier, côtoyant la prose et n'y tombant jamais, tel que Voltaire a su le traiter dans ses meilleures *Épîtres*. Mais on n'était pas habitué à trouver ce style chez Lamartine : on refusa de goûter cette sorte de déguisement. Le poète découragé renonça aux vers, et se tourna dès lors tout entier vers d'autres travaux et d'autres ambitions.

Quelques pièces, de loin en loin, témoignèrent cependant que son génie n'était pas éteint. Il semble que le repos lui rendit, au contraire, plus de force et plus de fraîcheur. Lamartine a-t-il écrit jamais rien de plus beau que *la Vigne et la Maison*, pièce composée à soixante-sept ans. Dans son Saint-Point désert et nu, il évoque en pleurant le souvenir des joyeux habitants qui peuplaient la maison aux jours de son enfance :

> Efface ce séjour, ô Dieu, de ma paupière;
> Ou rends-le-moi, semblable à celui d'autrefois!
> Quand la maison vibrait comme un grand cœur de pierre
> De tous ces cœurs joyeux qui battaient sous ses toits.
> A l'heure où la rosée au soleil s'évapore,
> Tous ces volets fermés s'ouvraient à sa chaleur,
> Pour y laisser entrer avec la tiède aurore
> Les nocturnes parfums de nos vignes en fleur.
> On eût dit que ces murs respiraient comme un être,
> Des pampres réjouis la jeune exhalaison.
> La vie apparaissait rose à chaque fenêtre
> Sous les beaux traits d'enfants nichés dans la maison.

Voilà les vers que Lamartine savait faire encore quand il avait cessé depuis longtemps de faire des vers. Mais hélas! quatre ou cinq pièces éparses sont tout l'ouvrage de trente années! Et ni les beaux discours de tribune, ni les *Girondins*, ni le *Cours de Littérature*, ni les grands souvenirs d'une vie publique agitée, qui de quelque façon qu'on la juge ne fut pas sans gloire, ni rien enfin ne nous consolera tout à fait de ce silence imposé, trente années durant, à la muse de Lamartine.

Faut-il l'avouer? Cet homme, qui vivra à jamais comme poète, et grand poète, et qui serait déjà rentré dans l'oubli, s'il n'eût été poète (car l'oubli a déjà dévoré des discours et des actes qui furent aussi bruyants que les siens), Lamartine, au fond, mé-

prisait, ou tout au moins dédaignait les vers, les siens comme ceux d'autrui, et ne s'en cachait guère.

Il écrivait dans l'*Avertissement* en tête de *Jocelyn* :

On ne doit donner à ces œuvres de complaisance de l'imagination que les heures laissées libres par les devoirs de la famille, de la patrie et du temps : ce sont les voluptés de la pensée. Il ne faut pas en faire le pain quotidien d'une vie d'homme... Qu'est-ce qu'un homme qui à la fin de sa vie n'aurait fait que cadencer ses rêves poétiques, pendant que ses contemporains combattaient, avec toutes les armes, le grand combat de la patrie et de la civilisation; pendant que tout le monde moral se remuait autour de lui dans le terrible enfantement des idées ou des choses? *Ce serait une espèce de baladin propre à divertir les hommes sérieux*, et qu'on aurait dû renvoyer avec les bagages parmi les musiciens de l'armée.

Il voulut donc être orateur, homme politique, homme d'État; il le fut à grand prix. Était-ce par devoir et conscience? Était-ce par ambition (d'ailleurs noble et élevée) qu'il poursuivit ces illustres chimères? L'un et l'autre. Il souhaita très ardemment de jouer ces grands rôles; et très sincèrement aussi, crut qu'il les jouerait à l'honneur et pour le bien de son pays.

S'il se trompa, ou non, je crois, en vérité, que l'heure n'est pas encore venue de prononcer là-dessus. Mais je voudrais au moins élever un scrupule, une réclamation, au nom de la poésie, contre l'arrêt trop sévère que ce grand poète a lancé contre tous les poètes. Non, il n'est pas vrai de dire que celui-là tout seul sert son pays qui le sert par une action directe exercée sur la politique et le gouvernement de ce pays. Le savant, le lettré, le poète lui-même, ne fussent-ils que poètes, lettrés, savants, sont glorieux aussi, et sont utiles à leur façon. Car l'homme, qui ne vit pas seulement de pain, ne vit pas non plus seulement de lois; mais il vit encore d'idéal, et de haute poésie, et de science désintéressée. Les grands poètes ont une bien belle part ; qu'ils ne la rejettent pas eux-mêmes; elle ne peut leur être ôtée.

Quand on m'apprendrait que le divin Homère a refusé les charges municipales de Smyrne ou de Colophon, je ne croirais jamais qu'il eût pu mieux mériter de la Grèce en administrant son bourg natal, qu'en composant l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

IV. — Lamartine orateur et historien.

Lamartine orateur. — Lamartine a débuté dans la politique par un curieux écrit *Sur la politique rationnelle*, daté du 25 septembre 1831. Le futur démocrate de 1848 y est déjà tout entier, en germe. En un sens on peut dire que Lamartine a mis plus de suite et de cohésion dans son œuvre politique que dans son œuvre poétique. L'évolution qui s'était faite dans son esprit, après 1830, en l'espace de quelques mois fut complète. Moins libéral en 1820, que Decazes; dix ans plus tard, il réclame le suffrage universel, qui effrayait les plus libéraux. La possibilité d'un retour de l'Empire (chose qui semblait absurde en 1831) est entrevue très nettement dans ce curieux ouvrage : « Le premier qui prendra le chapeau étriqué et la redingote grise, se croira un Bonaparte; il sabrera la civilisation et la liberté, des branches à la racine, et dira : « Mon peuple. » Mais une prophétie plus extraordinaire encore est celle de sa propre mission, annoncée dès lors par cet homme qui venait d'échouer dans trois collèges électoraux, et qui n'avait pas, bien à lui, vingt suffrages peut-être dans la France entière. Il s'écriait : « (La France périra-t-elle) faute d'un homme, d'un homme politique complet dans l'intelligence et la vertu, d'un homme résumé sublime et vivant d'un siècle, fort de la force de sa conviction et de celle de son époque; Bonaparte de la parole; ayant l'instinct de la vie sociale et l'éclair de la tribune; comme le héros avait celui de la mort et du champ de bataille; palpitant de foi dans l'avenir; Christophe Colomb de la liberté, capable d'entrevoir l'autre monde politique, de nous convaincre de son existence et de nous y conduire par la persuasion de son éloquence et la domination de son génie? » Qui doute qu'il dit déjà intérieurement : « Je serai cet homme[1] ! »

Élu député de Bergues pendant le voyage d'Orient, il vint siéger au commencement de 1834. A celui qui lui demandait : « Où siégerez-vous? » fit-il authentiquement la célèbre réponse :

1. Dans le même écrit il demandait la séparation de l'Église et de l'État, et l'abolition de la peine de mort.

« Au plafond »? Je n'en suis pas sûr; mais il voulut rester isolé, indépendant des hommes et des groupes. Il écrit[1] : « Je dois pour chercher mon point d'appui hors des partis existants, dans la conscience du pays, commencer par blesser tous les partis en leur échappant. » Un an plus tard[2] : « J'ai déjà plus de vingt voix votant à mon image; j'en aurai quarante à la fin de l'année; trois cents dans quatre ans... (Nous ferons alors) ou une restauration passable (*ceci, je crois pour adoucir la chose à son ami Virieu*), ou une république rationnelle. Je sens assez bien l'instinct des masses ». L'année suivante : « Je deviens de jour en jour plus intimement et plus consciencieusement révolutionnaire... il faut que nous et ce temps-ci nous servions courageusement la loi de rénovation... Je ne me prononce pas cependant encore tout à fait; j'y mets temps, religion, examen, prudence. Puis une fois parti, *j'irai très loin*[3]. » Il avait cru d'abord arriver au pouvoir en ralliant une majorité à lui. Quand il comprit qu'il serait toujours suspect au « pays légal » il cessa d'écarter l'occasion d'entrer « par la brèche[4] ». Il écrivait[5] : « Guizot, Molé, Thiers, Passy, Dufaure, cinq manières de dire le même mot. Ils m'ennuient sous toutes les désinences. Que le diable les conjugue comme il voudra. Je veux aller au fait et attaquer *le règne tout entier.* » Un mois plus tard : « Je ferai l'insurrection de l'ennui, une révolution pour secouer ce cauchemar[6] ». Il avait déjà dit (le 10 janvier 1839 dans la discussion de l'adresse) : « La France est une nation qui s'ennuie ». Lamartine du moins s'ennuyait. Appelé, croyait-il, à régner par son génie, comme d'autres par la naissance, il s'ennuyait d'être impuissant, et se croyait détrôné. Et toutefois ses merveilleux succès de tribune auraient dû lui faire prendre patience. Mais il se dégoûta de soulever tant d'applaudissements sans jamais rallier les votes.

Dès son entrée au Parlement, il voulut à toute force devenir un grand orateur. Après une courte période de gêne et d'em-

1. A Ronot, 14 janvier 1834.
2. A Virieu, 10 décembre 1834.
3. A Virieu, 1er octobre 1835.
4. Lettre à Mme de Girardin, septembre 1841.
5. A Lagrange, 5 octobre 1842.
6. A Mme de Girardin, 23 nov. 1842.

barras; après avoir récité, sans chaleur, des discours trop bien écrits, et qui semblaient appris par cœur, il changea de méthode, et réussit très vite à conquérir une facilité merveilleuse qui devint ensuite une grande et vraie éloquence. Nul homme n'a mieux réussi dans l'improvisation complète; celle qui crée à la fois le fond et la forme, les idées et l'élocution; celle enfin, de l'orateur qu'un hasard de la discussion, un mot jeté en passant, reproche, accusation, calomnie, arrache à son banc, emporte à la tribune; soutenu seulement par l'instinct de la nécessité; éclairé par les regards des auditeurs et par l'impression produite. Jeu terrible et dangereux où force déclamateurs se sont perdus, où Lamartine a réussi, souvent avec éclat, quelquefois jusqu'à agir sur les hommes et changer leurs volontés.

Il fut si heureux, le jour où il se reconnut maître de sa parole, qu'il écrivit, dirai-je ce blasphème : « J'avais toujours senti que l'éloquence était en moi plus que la poésie[1] ». O poète ingrat, qui ne savait pas que ses vers seront toujours plus éloquents que ses discours! Mais l'orateur, en regardant ses auditeurs, a la joie de lire et de savourer dans leurs yeux l'admiration qu'il excite. « Adieu les vers, écrit Lamartine[2]. J'aime mieux parler; cela m'anime, m'échauffe, *me dramatise davantage.* Et puis les paroles crachées coûtent moins que les stances fondues en bronze. » Elles coûtent moins; mais elles durent moins. Car enfin, il n'est pas d'improvisation immortelle.

Cormenin caractérise admirablement l'éloquence de Lamartine. « Lorsque Lamartine récitait mot à mot ses discours appris, sa parole était flasque, molle, traînante, embarrassée, et ne quittait pas les basses régions de la phraséologie; mais il est tellement sûr aujourd'hui de son improvisation qu'il ne se retient plus aux rampes de la tribune. Il s'abandonne à toute la puissance de son vol... Il parle une espèce de langue magnifique, pittoresque, la langue de Lamartine; car il n'y a que lui qui la parle et qui la puisse parler. » Il dit ailleurs très finement : « Lamartine est aussi naturel dans sa pompe que Thiers dans sa simplicité ».

L'éloquence de Lamartine large, souple, flottante, ondoyante

1. A Virieu, 22 septembre 1835.
2. A Virieu, août 1837.

se prête mal à l'analyse et plus mal encore aux extraits. Un fleuve a sa beauté dans l'abondance et la véhémence de son courant; un verre d'eau puisé dans ce fleuve ne donne aucune idée de cette beauté. Il en est de même de l'éloquence de Lamartine.

L'invention n'est pas ce qui en faisait le principal mérite. Sans doute, il était loin d'être ignorant, lisait beaucoup et s'assimilait les idées des autres avec une facilité merveilleuse. Mais sa science, acquise trop vite, restait superficielle. Cormenin lui disait joliment : « Ce n'est pas assez de savoir la *langue* des affaires; il en faut connaître jusqu'à l'*argot.* » Lamartine en sut la langue; il n'en sut jamais l'argot. Mais avouons que personne n'a jamais mieux dissimulé le défaut de science solide des choses, par une vue juste des apparences spécieuses; et quelquefois par une divination perspicace des réalités profondes.

Il disposait ses discours selon un procédé qui convenait à merveille à son genre d'éloquence. Au lieu de diviser sa matière et d'analyser successivement toutes les parties du sujet, comme fait un Bourdaloue par exemple, il s'élève d'abord au-dessus des choses, comme d'un bond, ou plutôt d'un vol hardi; et de cette hauteur, il embrasse du regard le sujet tout entier; puis projette tour à tour vers les différentes parties, les rayons de son éloquence, mais entre ces rayons divergents, il reste des vides obscurs; des lacunes que l'orateur dédaigne d'éclairer. Son sujet n'ayant été ni reconnu avec soin, ni divisé avec précision, n'a pu être non plus entièrement exploré. Lamartine s'en soucie fort peu. Il croit que l'éclat des points lumineux cachera l'obscurité des points sombres. Mais des adversaires attentifs ne manquaient pas de saisir les lacunes de son raisonnement.

Il s'en faut bien d'ailleurs qu'il fût toujours emphatique et redondant, comme les envieux l'en accusaient. Ses plus beaux traits sont simples, d'une simplicité familière et forte, qu'ignorent les rhéteurs : ainsi, dans la péroraison du premier discours sur l'abolition de la peine de mort : « Heureux le jour où la société humaine pourra dire à Dieu en lui restituant ses générations tout entières : « Nous rendons intactes à la nature toutes les vies qu'elle nous a confiées. Comptez-les, Seigneur, il n'en manque pas une! » Une autre fois, la Chambre avait voté l'affranchisse-

ment des enfants noirs à naître dans les colonies, sans oser voter l'affranchissement de leurs parents esclaves. Lamartine, en se ralliant à cette émancipation incomplète, terminait ainsi son discours : « Je vote cette loi en gémissant. Je la vote à cause de la dureté de vos cœurs... Je déplore qu'un peuple comme la France, au lieu de balayer cette grande iniquité de la civilisation, se contente de la couper en deux, et fasse à l'esclavage cette immense part de toute une génération, cinq cent mille de nos frères *que la mort seule affranchira*! » Ce dernier trait, si habilement suspendu, si hardiment lancé d'un accent si déchirant, serait connu et cité partout, s'il se trouvait dans le *Conciones*.

Il avait même parfois la réplique heureuse, en face des interruptions imprévues. Son plus beau discours est peut-être celui qu'il prononça à l'occasion du retour des restes de Napoléon en France. Seul, il osa protester contre l'adoration universelle rendue aux cendres de l'homme glorieux et funeste; seul il annonça prophétiquement quels germes on jetait dans l'esprit public en déchaînant cette fureur d'idolâtrie.

Quoique admirateur de ce grand homme, je n'ai pas un enthousiasme sans souvenir et sans prévoyance. Je ne me prosterne pas devant cette mémoire. Je ne suis pas de cette religion napoléonienne, de ce culte de la force que l'on veut depuis quelque temps substituer dans l'esprit de la nation à la religion sérieuse de la liberté... Les ministres nous assurent que le trône ne se rapetissera pas devant un pareil tombeau : que ces ovations, ces cortèges, ces couronnements posthumes, cet ébranlement de toutes les imaginations populaires, ces spectacles prolongés et attendrissants, ces récits, ces publications, ces éditions, à cent millions d'exemplaires, des idées et des sympathies napoléoniennes, ces bills d'indemnité donnés au despotisme heureux, ces adorations du succès, tout cela n'a aucun danger pour l'avenir de la monarchie représentative... J'ai peur qu'on ne fasse dire ou penser au peuple : « Voyez, au bout du compte, il n'y a de populaire que la gloire; il n'y a de moralité que dans le succès; soyez grands et faites tout ce que vous voudrez. Gagnez des batailles et faites-vous un jouet des institutions de votre pays! » Est-ce là qu'on en veut venir?

Et, par un admirable mouvement, l'orateur évoquant l'idée d'un Bonaparte imaginaire, irréprochable, qui eût été le Washington de la France au lieu d'en être le César, qui eût fondé la liberté durable et la justice immortelle au lieu d'une gloire éphémère, il ajoute avec une religieuse tristesse : « Qui sait si

tous ces hommages d'une foule qui adore surtout ce qui l'écrase lui seraient rendus? Qui sait s'il ne dormirait pas plus tranquille et peut-être plus négligé, dans son tombeau? » Une voix s'écrie à gauche : « Vous offensez le pays! » Voix imprudente et futile que d'un mot l'orateur réduit au silence : « Non, monsieur! Je ne fais que raconter l'esprit humain. »

Deux qualités n'abandonnent jamais Lamartine à la tribune. C'est le mouvement et l'harmonie. Toujours il entraîne l'auditeur, et emporte à défaut de l'adhésion, une attention soutenue et charmée; toujours il se fait écouter, et même lire avec plaisir; toujours il captive l'oreille et l'imagination. N'est-ce pas dire qu'il est le même homme, le même Lamartine dans sa prose oratoire et dans ses vers; le même par les beautés et par les défauts; toujours poète, même à la tribune? Mais après tout, plus grand poète qu'il n'est grand orateur, parce que les défauts qu'il apporte dans ses vers y sont bien moins choquants que dans un discours politique et surtout dans un discours d'affaires. Là les bons juges mettront toujours la pleine possession du sujet et la rigueur du raisonnement au-dessus de ces qualités plus brillantes, mais moins solides par où excellait Lamartine orateur.

Lamartine historien. « Les Girondins. » — Si la Révolution de 1848 eût éclaté cinq ans plus tôt, Lamartine n'aurait jamais écrit les *Girondins*. Mais la République future, souhaitée de lui, tardant à venir, il satisfit son impatience en racontant la République passée dans un vaste poème en prose. Il écrit à un ami qu'il aimerait mieux « faire de l'histoire que d'en écrire [1] ». Faute de pouvoir agir, il trompe l'ennui de sa vie, en racontant les grandes journées de 1792 et 1793. Les *Girondins*, commencés pendant l'été de 1843, furent achevés en trois ans. L'ouvrage parut en mars 1847, dans des circonstances particulièrement favorables. Le succès fut extraordinaire. Le temps des vers était passé. Toute la France était emportée vers d'autres soucis, d'autres passions. Elle crut lire, dans les *Girondins*, avec l'histoire du passé, l'annonce des mouvements prochains, vaguement attendus. « On dit partout, écrivait Lamartine, que cela sème le feu dur des grandes révolutions, et que cela améliore

1. *Correspondance*, t. IV, p. 163.

le peuple pour les révolutions à venir. Dieu le veuille! » Et de fait, Sainte-Beuve avait raison de dire[1] que ce livre fut comme le manifeste et le programme des journées de Février, et de la quasi-dictature de Lamartine : « Ce qui me frappe dans ces événements si étonnants, c'est, à travers tout, un caractère d'imitation, et d'imitation littéraire. On sent que la phrase a précédé. Ordinairement la littérature et le théâtre s'emparaient des grands événements historiques pour les célébrer, pour les exprimer : ici c'est l'histoire qui s'est mise à imiter la littérature. En un mot on sent que bien des choses ne se sont faites que parce que le peuple a vu au boulevard le *Chevalier de Maison-Rouge* de Dumas et a lu les *Girondins* de M. de Lamartine. »

Les *Girondins* ne sont pas, à proprement parler, une histoire; mais un roman, semé de beaucoup de belles pages historiques. Lamartine croyait, de bonne foi, avoir fait œuvre d'historien, parce qu'il n'avait rien avancé sans s'appuyer sur un document. Il oubliait, ou ignorait, qu'il y a une foule de documents faux ou insignifiants; et que la critique historique consiste justement à distinguer les témoins, à rejeter ceux qui sont suspects, légers, ignorants, intéressés, menteurs, à retenir ceux qui sont véridiques, sérieux, informés, sincères et impartiaux. Pour lui, prenant de toutes mains, sans scrupules, il classait les documents d'après leur valeur esthétique, non leur valeur historique. C'est ainsi qu'il a cru ou prétendu donner un récit véridique des dernières heures des Girondins en s'appuyant sur les souvenirs confus (habilement arrangés et dramatisés) d'un vieillard octogénaire, dont rien ne garantissait ni l'information sérieuse ni la sûreté de mémoire, après cinquante ans écoulés.

Au reste, le véritable objet de l'auteur était, de son propre aveu, moral et artistique beaucoup plus que scientifique. Il voulait glorifier les idées et les principes de la Révolution, et désavouer les crimes des révolutionnaires; il voulait aussi faire honneur à sa main d'écrivain, de poète, en traçant de belles pages, comme un peintre se propose de faire « un beau tableau ». L'intention de « faire beau » (le mot est de lui-même) finit par l'emporter sur toute autre intention. La disposition même de

1. *Portraits contemporains*, I, 376.

l'œuvre est tout esthétique. Elle se partage en soixante et un livres dont chacun a l'unité d'un chant épique; chaque livre se divise en courts chapitres, ou plutôt en longs couplets, qui rappellent un peu la *laisse* épique de nos chansons de geste; et s'adaptent merveilleusement, dans leur inégal essor, au hasard inégal de l'inspiration et de l'improvisation. L'auteur s'épargne ainsi ce qu'il y a de plus laborieux dans la composition d'un long ouvrage : l'établissement d'un plan rigoureux, et le souci des transitions. Chaque section est une *cantilène* en prose qui se suffit à elle-même.

Le dessein artistique nuisit donc au dessein moral. Entraîné par son sujet, l'auteur, naturellement optimiste et généreux, finit par voir « en beau » tout ce qui lui offrit l'apparence vraie ou fausse de la grandeur, de la générosité, de la force ou seulement de la fougue. Dans cette grande bataille de la Révolution, il fut successivement du parti de tous ceux qui s'étaient bien battus; comme un vrai dramaturge, il aima tous ses personnages. Il les enveloppa tous dans une sorte de pitié poétique et d'apothéose romanesque, où tous les hommes, tous les partis, tous les crimes, toutes les vertus finirent par se confondre et s'embrasser; le mal, si mal il y avait eu, fut proclamé nécessaire au bien; et dès lors presque aussi légitime.

Mais ces réserves faites il faut convenir que Lamartine, historien très imparfait, possédait toutefois, même à un haut degré, certaines parties d'un grand historien. Il a le don du récit pittoresque et vivant; un sentiment juste et animé des larges aspects, des émotions publiques, des courants violents qui, à certains jours, entraînent un peuple entier. Tacite, qu'il avait beaucoup étudié, qu'il aimait passionnément, lui a vraiment transmis quelques-uns de ses pinceaux; mais Lamartine accuse plus l'effort (malgré toute sa facilité) et empâte un peu les couleurs. Le désir d'éblouir est trop marqué chez lui; Tacite n'en est pas exempt, mais le laisse voir bien plus discrètement. Les portraits, nombreux chez Lamartine, sont quelquefois admirables de vie et de relief; mais presque toujours trop luxuriants et trop raffinés à la fois. L'accumulation des détails physiques y est excessive, et nuit à l'effet d'ensemble : leur minutie fatigue. Il est singulier que Lamartine, le plus idéaliste des

poètes, ait paru rechercher dans ses portraits historiques les procédés tout contraires d'un réalisme à la Balzac.

On a reproché aux discours, très nombreux dans les *Girondins*, de se ressembler trop entre eux, et de n'étaler qu'une éloquence qui est toujours un peu celle de Lamartine. Le reproche est fondé, mais en partie seulement; car il faut avouer que la Révolution est l'époque où tout le monde en France a parlé le plus la même langue oratoire. Une même phraséologie, diluée de Rousseau, servait aux défenseurs du trône et aux tribuns populaires. Donc ce défaut réel n'est pas imputable au seul Lamartine. Mais on peut trouver que la narration, dans ce livre d'art, est supérieure au discours; elle s'y déroule avec un beau mouvement continu qui associe, par l'imagination, le lecteur à toutes les émotions et à tous les sentiments des personnages. Ainsi le récit de l'exécution des proscrits de tous les partis, malgré la monotonie qui semblait devoir s'attacher à cette répétition indéfinie des mêmes scènes tragiques, est tout rempli d'un intérêt pathétique, habilement renouvelé, qui excite et ne lasse jamais l'attendrissement. S'il suffisait à l'historien d'émouvoir, quel historien serait supérieur à Lamartine?

V. — La vieillesse et la mort (1849-1869).

Les « Confidences », « Raphaël ». — La Révolution de 1848 éclata. Nous n'avons pas à raconter ici le rôle politique de Lamartine, difficile à juger définitivement, même aujourd'hui, après un demi-siècle écoulé. Une dictature de quatre mois, plus brillante que réelle, aboutit, par les journées de Juin, à une chute irrémédiable. Lamartine avait rêvé d'être élu président de la République; à la veille du scrutin, sans espérer le succès, il s'attendait encore à obtenir cinq cent mille voix; il en recueillit dix-sept mille. Jusqu'au 2 décembre, il parut encore à la Chambre et prit souvent la parole. Mais dès le mois de juin 48, son rôle est fini. Sa ruine financière acheva sa ruine politique. Accablé par les dettes, pour essayer de se libérer, il se condamna « aux travaux forcés littéraires », le mot est de lui, et cruellement juste. Tout ce qu'il écrivit pendant les vingt années qu'il vécut encore, forme une masse énorme, et il en restera

peu de chose. Il était sans illusion sur le prix de ces œuvres hâtives. Il écrivait[1] :

Je pars demain pour Varennes en Bresse, terre de mon neveu, M. de Cessia. J'y prends un seul jour de congé. Au retour, j'écris la *Vie de Cicéron*; puis je finis le volume d'Orient. Cela me conduit au 1er septembre. Je reprends ensuite sans discontinuer le huitième volume de la *Restauration*, à livrer en entier le 15 octobre, j'écris alors la *Vie de Socrate* ou d'*Alexandre*; puis un volume de l'*Assemblée Constituante* pour le *Siècle*. Ainsi mon almanach est marqué par des œuvres, et non plus par des jours : tristes œuvres, et plus tristes jours! Mais Dieu le veut!

Telle fut sa vie vingt ans, jusqu'au jour où la fatigue l'accablant, il s'arrêta, presque à la veille du grand repos.

Ce n'est pas que tout soit sans valeur dans cette écriture précipitée. Il faut d'abord mettre à part quelques ouvrages écrits avant la tempête, avec un soin relatif, et publiés, dès le lendemain, pour obéir au besoin pressant d'argent; mais cette hâte parut de mauvais goût, non sans raison. Les *Confidences*, *Graziella*, *Raphaël* parurent dès les premiers jours de 1849. Se montrer à la France, à moins de douze mois d'intervalle, sous des aspects si différents, tribun, défaiseur de rois; puis amant de *Graziella* et de *Julie*, c'était déplaire ensemble à ceux qui avaient applaudi à la Révolution de Février, et à ceux qui l'avaient maudite. On eût voulu plus de gravité, plus de réserve chez un homme qui venait de jouer un si terrible jeu. L'excuse (insuffisante) de Lamartine, c'est que les *Confidences*, *Graziella*, *Raphaël* allaient paraître, quand le 24 février recula d'un an, mais d'un an seulement, leur venue au monde. Au travers de bien des longueurs, il y a des pages exquises dans ces trois volumes où Lamartine a conté, avec un charme séduisant, le roman de son enfance et de sa jeunesse. *Graziella* ne vaut ni *Paul et Virginie*, ni *Atala*; mais on y trouve encore une description d'Ischia, et surtout une peinture de la vie humble et cachée d'une famille de pauvres pêcheurs, où abondent les traits naturels et vrais, pleins d'un pathétique attendri et sincère. *Raphaël* est un curieux document sur la transformation qu'avait subie l'éternelle idée de l'amour, à travers le prisme éclatant de l'imagination romantique. On goûterait davantage ce roman si trente ans plus tôt le même auteur n'en avait donné d'avance la

1. Août 1852, à Dargaud.

fleur et l'essence dans l'adorable élégie du *Lac*, écrite en pleine émotion, en pleine vérité de la passion réelle et déchirante, dès 1817. Tout l'effort littéraire d'une plume devenue trop habile, tout le prestige d'une virtuosité, où l'art s'efforce en vain de réveiller la passion éteinte, ne devait pas prévaloir sur la pure beauté de ce simple cri de l'âme. Enfin les *Confidences* se lisent encore avec un très vif plaisir, et abondent en traits charmants. On y voudrait toutefois, sinon plus de vérité; — car l'auteur était bien maître après tout, d'écrire, s'il lui plaisait ainsi, un roman sur sa propre vie; du moins plus de simplicité dans les sentiments. Le plaisir que ce peintre enchanteur trouve à se peindre lui-même touche quelquefois à l'infatuation.

Le « Cours familier de littérature ». — Les *Entretiens* ou *Cours familier de littérature* forment vingt-huit volumes grand in-8° dont le premier commence avec l'année 1856; le dernier est posthume et parut un an après la mort de l'auteur, en 1870. Le mot de *cours*, employé au titre, est tout à fait impropre; l'auteur n'a suivi aucun ordre, ni logique, ni chronologique. Il passe d'un sujet à l'autre et d'un poème indien à Erkmann-Chatrian, au hasard de ses lectures, des circonstances ou de sa fantaisie. Quelques digressions historiques, politiques, ou artistiques se mêlent aux études littéraires; mais celles-ci forment la plus grande partie de l'ouvrage, et la meilleure. Mais la valeur en est fort inégale. Nulle, quand Lamartine parle des choses qu'il ignore absolument, comme la littérature chinoise, elle est beaucoup plus sérieuse quand il traite d'écrivains modernes qu'il a connus et pratiqués. Lamartine assurément n'a pas l'esprit critique. Il est trop préoccupé de lui-même et de ses idées, pour bien comprendre et bien juger les idées des autres; mais le jugement d'un tel homme n'en est pas moins précieux à recueillir, à condition qu'il ait connu les choses et les gens dont il nous parle. Ainsi je ne trouve pas qu'il ait bien compris Joseph de Maistre; mais comme il a vécu chez lui, comme Joseph de Maistre lui a lu les *Soirées* de Saint-Pétersbourg qui allaient paraître; et comme Lamartine a lu à Joseph de Maistre les *Méditations* inédites, j'estime qu'on fera toujours bien de relire les deux *Entretiens* sur Joseph de Maistre; on y trouve des détails précieux, pris à la source, et qui ne sont pas ailleurs.

On nous pardonnera de taire une foule d'autres ouvrages écrits, dans une hâte laborieuse, au cours de ces vingt années. S'il n'en est pas un seul où Lamartine n'ait jeté (ou perdu, hélas!) quelques belles pages, il n'en est pas un, non plus, qui ait la valeur d'une œuvre, pas un qui forme un livre. L'*Histoire de la Restauration*, écrite au courant de la plume, les yeux fixés sur les consciencieux ouvrages de Lubis et de Vaulabelle (que Lamartine, un peu trop dédaigneusement, remercie seulement de lui avoir « jalonné » la route), cette histoire d'un temps et d'un règne dont il avait été le témoin très attentif et très intelligent, renferme une foule de souvenirs et d'impressions vraies ou sincères, et mérite encore qu'on la lise, sinon qu'on se fie toujours à une œuvre faite ainsi de seconde main, sans recours aux sources. Mais à qui peut-il importer de savoir que Lamartine a écrit une volumineuse *Histoire de la Turquie*; et qu'est-ce que Lamartine pouvait bien avoir à dire sur Mahomet II? Et sans ouvrir la *Vie de Cicéron*, nous sommes certains d'avance qu'il a dû écrire des pages éloquentes sur Cicéron. Mais sommes-nous aussi sûrs qu'il l'ait lu?

La langue et le style de Lamartine. — Dans les vingt-huit volumes du *Cours de littérature* on ne trouve presque pas une page qui soit, à proprement parler, de la critique littéraire.

Aucun écrivain n'a aussi peu réfléchi que Lamartine sur les questions de langue et de style. On a fait la « rhétorique » de plusieurs auteurs, en rassemblant des pages dispersées dans leurs ouvrages, sur cette matière. Il n'y a pas de « rhétorique » à tirer de Lamartine; il a parlé de cent écrivains dans ses *Entretiens*; mais il n'en est pas un seul dont il ait étudié la langue. Il est le moins philologue des hommes : en cela bien différent, comme en beaucoup d'autres points, de son illustre rival, Victor Hugo, que les questions de langue intéressaient si vivement. Lamartine, en prose et en vers, écrit sans principes, et dit les choses « comme elles lui viennent ». Il est, dans ce sens, le plus naturel des écrivains.

> Je chantais, mes amis, comme l'homme respire,
> Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
> Comme l'eau murmure en coulant [1].

1. *Nouvelles Méditations : le Poète mourant.*

Dans la prose, histoire ou roman, il essaya souvent de traduire exactement des sensations matérielles; il voulut devenir, lui aussi, coloriste et pittoresque. Il y réussit quelquefois. Mais sa vraie manière était, naturellement, toute différente. Dans ses vers il ne fait pas sentir et voir les objets matériels, ou le fait très faiblement; mais il excelle à dégager l'idée poétique renfermée dans l'objet; il l'exprime par des images plutôt subjectives et puisées dans l'âme même du poète, que proprement objectives ou adéquates à l'objet. Il n'éveille pas la sensation de la chose vue, mais il fait naître le sentiment que cette chose devait exciter. Cette observation s'applique surtout aux *Méditations* et aux *Harmonies*. Plus tard, piqué au jeu par les crudités et les hardiesses applaudies du romantisme, il voulut à son tour être hardi et cru; mais la mesure et le goût, et aussi la science du langage lui ont fait souvent défaut dans cet effort qui ne lui était pas naturel. Quand il veut frapper très fort, il frappe souvent à côté; il multiplie les termes impropres, les néologismes obscurs, jusqu'aux incorrections flagrantes, qu'on lui signale et qu'il dédaigne de corriger. Mêmes défauts dans la syntaxe : cette partie de l'écriture veut beaucoup de travail; et plusieurs grands écrivains (Régnier, Saint-Simon), faute de travail, ont failli par là. Chez Lamartine elle est improvisée comme le reste. Aussi est-elle fort inégale; quelquefois magnifique de souffle; et d'autres fois, contournée, obscure, emphatique. Il arrive ainsi à Lamartine de mal rendre ou de dépasser sa pensée; comme dans ce *livre primitif* de la VIIIe vision où il affiche un panthéisme absolu, inconciliable avec sa foi dans la liberté.

En général, comme tous les vrais poètes, il rime au moins suffisamment, étant de ceux qui trouvent la rime avec la pensée, au lieu de la chercher péniblement. Des versificateurs, trop épris de la rime opulente, ont pu le taxer de pauvreté sur ce point; ce sont les mêmes qui lui reprochent, aussi la monotonie de ses rythmes. Il est vrai qu'il n'en crée pas de nouveaux, ou fort peu; mais il use admirablement de ceux qu'il a trouvés tout créés; il a choisi les plus heureux, et les adapte à merveille à sa langue poétique. Au reste, sa perfection n'est pas dans ces inventions, pour ainsi dire, matérielles; qui ne sont, après tout, que le cadre de la poésie; nul ne dira qu'il ait excellé par la facture du vers.

La seule qualité de forme qu'il possède à un haut degré, c'est l'harmonie. Encore cette harmonie exquise, et propre à Lamartine, où réside-t-elle? Nisard disait avec vérité : qu'elle n'est pas dans les mots qu'il emploie, mais dans un accompagnement mystérieux qui semble attaché à ces mots.

La vieillesse et la mort. — Nous savons déjà que la poésie n'avait jamais été dans la vie de Lamartine qu'un délassement; non un but. Dans la dernière *préface* des *Méditations*, il se défend d'être parmi ces poètes infatigables qui laissent tomber des vers, comme le chêne, ses feuilles, jusqu'au dernier jour de leur verte vieillesse : « Quant à moi, je n'ai pas été doué ainsi. La poésie ne m'a jamais possédé tout entier. Je ne lui ai donné dans mon âme et dans ma vie seulement que la place que l'homme donne au chant dans sa journée : des moments le matin, des moments le soir, avant et après le travail sérieux et quotidien. » Quel était donc à ses yeux le seul bien de la vie, digne qu'on vécût pour le conquérir? C'était le pouvoir, ou du moins l'action politique, l'influence publique et sociale.

Il l'avait souhaitée passionnément; il fit pour l'obtenir cent fois plus d'efforts que pour écrire ses plus beaux vers; pour atteindre au but désiré, il se fit orateur, il se fit historien, il se fit tribun. Enfin ses vœux furent à demi exaucés. Il fut dix ans orateur écouté, applaudi, redouté; il fut deux mois puissant. Ensuite, en quelques jours, tout s'écroula : puissance et gloire, popularité, crédit. Sa fortune privée, dont il dédaignait les signes matériels, mais dont il goûtait vivement les jouissances (magnifique et généreux jusqu'à la prodigalité), sombrait avec sa fortune politique. Ni l'une ni l'autre ne devait se relever jamais.

Sa vieillesse fut longue et triste. Ce fut un duel opiniâtre contre l'esprit public, qui se retirait de lui de plus en plus. Il entreprit de s'imposer à l'admiration et à la reconnaissance de ses contemporains : à l'une, par ce flot toujours grossissant d'œuvres de tout genre, qu'il multiplia durant vingt années, d'une main fébrile, affaiblie, mais non lasse; à leur reconnaissance, au moyen d'appels directs et répétés sous toutes les formes pour obtenir que le secours de la France le déchargeât de l'immense fardeau de dettes sous lequel il succombait.

Aucun de ces appels ne fut entendu : la France fut sourde à

cette voix qu'elle avait tant aimée, tant admirée. On fut bien dur. La ruine de Lamartine était son œuvre assurément ; il était seul coupable; mais ne devait-on pas au génie malheureux, au moins la pitié, quand il s'abaissait à la solliciter? On fut impitoyable. Deux souscriptions publiques furent, l'une presque infructueuse; la seconde, onéreuse même; elle ne couvrit pas les frais de publicité. A la fin, vaincu par l'âge, il dut accepter ce qu'il avait d'abord fièrement refusé au commencement de l'Empire : l'appui du pouvoir. Une loi, promulguée en avril 1867, assura « la rente viagère d'un capital de cinq cent mille francs, à M. de Lamartine, à titre de récompense nationale. »

Il mourut deux ans plus tard, le 28 février 1869, sans bruit, presque obscurément. La foule, occupée des luttes parlementaires qui marquèrent les premiers mois de cette année, sembla se détourner pour ne pas voir ces funérailles d'un homme qui avait cessé de lui plaire. On l'enterra à Saint-Point, au milieu de quelques amis venus de Paris et d'un immense concours de paysans du voisinage, qui savaient confusément la gloire et les actes de leur illustre compatriote. Aucun des membres survivants du gouvernement provisoire de 1848 ne parut à ses funérailles. Jusqu'au bout, la politique le trahissait.

Dernier jugement de Lamartine sur lui-même. — Depuis dix ans, lui, l'homme des illusions, il avait perdu toutes ses illusions. La *préface* générale qu'il a écrite en 1860, en tête de l'édition générale de ses œuvres (dite *édition des souscripteurs*), est remarquable et touchante par l'accent désabusé que l'auteur y fait entendre, en parlant de lui-même et de son œuvre. Il en sait bien le mérite propre et l'originalité; mais il en sait aussi les faiblesses, la précipitation. C'est parler d'avance sur lui-même le langage de la postérité.

Je le dis sans aucune fausse modestie, je ne crois pas léguer un héritage de chefs-d'œuvre à la plus courte postérité. J'ai trop écrit, trop parlé, trop agi, pour avoir pu concentrer dans une seule œuvre capitale et durable, le peu de talent dont la nature m'avait peut-être doué. Comme le grand oiseau du désert (qui n'est pas l'aigle) j'ai semé dans le sable çà et là les germes de ma postérité, et je n'ai pas assez couvé, pour les voir éclore, les œufs dispersés du génie. J'ai eu de l'âme, c'est vrai : voilà tout. J'ai jeté quelques cris justes du cœur. Mais si l'âme suffit pour sentir, elle ne suffit pas pour exprimer. Le temps m'a manqué pour une œuvre par-

faite, parce que j'ai dilapidé le temps, ce capital du génie. Prodigue du temps, il est juste que l'avenir me manque. Je m'en afflige, mais je ne m'en plains pas... Il y a longtemps que la dernière racine de toute vanité littéraire ou politique est séchée en moi, comme si elle n'y avait jamais germé. Je ne me crois ni classique en poésie, ni infaillible en histoire, ni toujours irréprochable en politique. Quand je repasse mes œuvres, ou ma vie, je me juge moi-même avec plus de justice, mais avec autant de sévérité que peuvent le faire mes ennemis... Il faut être impitoyable envers ses passions, ses faiblesses ou ses fautes, pour mériter d'être pardonné ici-bas, et absous là-haut...

Ce sont là de nobles paroles ; et certes il était beau de se juger soi-même, devant la tombe, avec autant de modestie, de détachement et de justice. Il avait bien raison de se rendre au moins ce témoignage : « J'ai eu de l'âme... j'ai jeté quelques cris justes du cœur. » Cette gloire lui reste ; et par là dans l'histoire de notre poésie française, son œuvre demeure très grande. Il a fait rentrer l'idée de Dieu dans la poésie dont elle est l'âme. Il a associé la nature aux douleurs et aux joies humaines ; il lui a prêté une âme, pour qu'elle pût sourire et pleurer avec nous. Il a idéalisé l'amour, que les élégiaques depuis cinquante ans avaient ravalé au libertinage.

Il ne restera, certainement, qu'une petite partie de son œuvre immense ; mais ce peu vivra toujours et touchera profondément les âmes capables d'en sentir toute la beauté. C'est assez pour sa gloire. Qui peut se vanter de laisser toutes ses œuvres à la postérité, quand ses œuvres sont cent volumes?

Les faiblesses de sa langue m'inquiètent seules pour sa renommée future. Car la postérité reste un juge excellent du style, aussi longtemps que la langue est sue ; mais elle devient, avec les années, moins sensible à l'harmonie, charme exquis, mais fugitif. Le style, comme un trait creusé dans le marbre dur, subsiste éternellement. L'harmonie, comme un parfum subtil, s'évapore après quelques siècles. Déjà nous admirons de confiance cette « douceur » de la langue française du XIIe siècle, tant de fois vantée par les étrangers, dans l'âge des croisades. Ainsi, quand la musique des vers de Lamartine sera devenue moins sensible à des oreilles moins délicates, ou autrement exercées, je crains que les défauts de sa langue ne paraissent plus choquants. Mais l'imperfection des détails n'obscurcira jamais la splendeur de ce beau génie. Il restera très grand par

cet ensemble étonnant de dons naturels qui l'ont fait briller d'un si vif éclat sur des théâtres si différents ; par l'élévation de ses pensées, par la magnanimité de son caractère ; par la merveilleuse fécondité de son imagination ; par l'esprit qu'il avait sublime ; et par son cœur, noble et ouvert à toutes les idées généreuses, et même à toutes les illusions généreuses.

BIBLIOGRAPHIE

L'édition des œuvres de Lamartine (1860-1863) en 40 vol. in-8 est complète, sauf le *Cours familier de littérature* (28 vol. in-8, 1856-1870) et la *Correspondance* (Paris, 4 vol. in-12). Il y faut joindre aussi les *Mémoires inédits* (Paris, Hachette, in-12) et les *Poésies inédites* (id.).

A consulter sur Lamartine :

A. Vinet, *Études sur la littérature française au XIXe s.*, t. II, 1845. — **Planche (Gustave)**, *Revue des Deux Mondes*, juin 1851 et novembre 1859 *Portraits littéraires*, t. I, et *Nouveaux portraits*, t. I). — **Sainte-Beuve**, *Premiers lundis*, t. I (1830). — *Portraits contemporains*, t. I. — *Causeries du lundi*, t. I, IV et VII ; t. IX (appendice) et t. X (art. *Bossuet*). — **Cuvillier-Fleury**, *Dernières études littéraires*, Paris, 1859. — **Victor de Laprade**, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, 1868, in-12. — **Eugène Pelletan**, *Lamartine, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1869. — **Ch. de Mazade**. *Lamartine, sa vie littéraire et politique*, Paris, 1872, in-12. — **Henri de Lacretelle**, *Lamartine et ses amis*, Paris, 1872. — **Emile Ollivier**, *Lamartine*, Paris, 1874, in-12. — **Ernest Legouvé**, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, 1876. — **L. de Ronchaud**, *La politique de Lamartine*, 1878. — **Charles Alexandre**, *Souvenirs sur Lamartine*, Paris, 1884. — **F. Brunetière**, *La poésie de Lamartine* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1886). — *L'Évolution de la poésie lyrique*, t. I, 1889. — **Emile Faguet**, *XIXe siècle* (*Lamartine*), Paris, 1887. — **Ch. de Pomairols**, *Lamartine*, Paris, 1889, et *Revue critique*, 27 nov. 1893. — **Chamborand de Perissat**, *Lamartine inconnu*, 1891. — **F. de Reyssié**, *La jeunesse de Lamartine*, Paris, 1892, in-12. — **Em. Deschanel**, *Lamartine*, Paris, 1893, 2 vol. in-8. — **A. France**. *L'Elvire de Lamartine*, Paris, 1893. — **Jules Lemaître**, *Lamartine* (*Les Contemporains*), t. VI, in-12, 1895. — **Rod (Edouard)**, *Lamartine* (*Collection des classiques populaires*). — **Ernest Zyromski**, *Lamartine poète lyrique*, Paris, 1897, in-8°. — **Mme V. de Lamartine** (nièce du poète) a publié : *Lettres à Lamartine*, 1892, in-12.

CHAPITRE VI[1]

VICTOR HUGO

Le nom de Victor Hugo a rempli le XIXe siècle tout entier d'une rumeur dont l'écho, multiplié par le bruit des polémiques, s'est prolongé jusqu'à nous en fracas d'applaudissements et en tonnerre d'invectives.

Poésie et prose, roman ou théâtre, légende, histoire, politique même, il n'y a pas un domaine de l'esprit, pas une occupation de la pensée, pas un genre de littérature, où son nom ne brille, environné par des éclairs d'orage, auréolé d'un rayonnement de gloire, et encore entouré d'un reste de nuages par la fumée des combats.

L'accord des opinions ne s'est pas encore fait autour de cette illustre mémoire. Le lendemain de la mort n'est pas une saison propice à l'équité. La série des vives antithèses qui composent, pour ainsi dire, le génie de Victor Hugo et forment le tissu de ses poèmes, semble se continuer hors de son œuvre, pour susciter jusqu'au delà de son tombeau une opposition perpétuelle, une mêlée d'antagonismes, où retentissent les admirations exagérées et où grondent les blâmes excessifs.

On tâchera, dans les pages qui vont suivre, d'échapper au contre-coup de ces jugements passionnés, qui risqueraient de rétrécir la gloire de Victor Hugo dans une symétrie d'erreurs.

1. Par M. Gaston Deschamps, ancien membre de l'École française d'Athènes.

Quelques explications d'ailleurs sont nécessaires touchant la méthode que l'on compte suivre dans cette étude.

A égale distance de la critique *impressionniste*, qui sacrifie trop nonchalamment l'objet de l'histoire aux sympathies personnelles de l'historien, et de la critique *évolutionniste*, qui, trop délibérément, s'expose à dissoudre les hommes dans les époques et les œuvres dans les genres, on voudrait adopter une méthode narrative et descriptive qui aboutirait à une *biographie intellectuelle.*

Raconter chronologiquement la vie du poète, en ne retenant que les faits qui se sont clairement reflétés ou répercutés dans son œuvre; noter les images qui, après avoir vécu en lui, se sont, pour ainsi dire, projetées au dehors afin de fleurir et de flamboyer en magnificences lyriques, — c'est un programme auquel le poète nous a invité lui-même, lorsqu'il a écrit ces vers :

Si, parfois, de mon sein s'envolent mes pensées,
Mes chansons par le monde en lambeaux dispersées;
S'il me plaît de cacher l'amour et la douleur
Dans le coin d'un roman ironique et railleur;
Si j'ébranle la scène avec ma fantaisie;
Si j'entrechoque aux yeux d'une foule choisie
D'autres hommes, comme eux, vivant tous à la fois
De mon souffle et parlant au peuple avec ma voix;
Si ma tête, fournaise où mon esprit s'allume,
Jette le vers d'airain qui bouillonne et qui fume
Dans le rythme profond, moule mystérieux
D'où sort la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux;
C'est que l'amour, la tombe et la gloire et la vie,
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,
Tout souffle, tout rayon ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore.

Il écrivait ces vers en 1830. Et, comme s'il eût tenu à nous donner une seconde définition de lui-même, il livra au public, dans la préface des *Contemplations*, au mois de mars 1856, cette confidence :

Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes, *grande mortalis ævi spatium.* L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassée là au fond

d'une âme... Ce sont toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes, vagues, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés rayon à rayon, soupir à soupir... Est-ce donc la vie d'un homme? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne. Prenez donc ce miroir et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent « moi ». Parlez-nous de nous! leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous.

On essaiera donc d'apercevoir Victor Hugo dans le mouvement de son siècle. On tâchera de replacer l'écho sonore et le miroir magique parmi les rumeurs et parmi les clartés qui en ont renforcé le timbre et multiplié les reflets.

La carrière de Victor Hugo a été parallèle au cours du XIXe siècle. Son âme éloquente, multiforme, multicolore et flexible, s'est pliée à toutes les révolutions, à toutes les émotions, à tous les caprices de notre temps troublé, de nos régimes instables, de notre société inquiète. Nul n'a été plus touché que lui par les courants électriques qui ont secoué la France depuis cent ans. Ce poète, merveilleusement sensible à tous les contacts et à tous les chocs du « milieu » ambiant, ne resta indifférent à aucune des passions dont il fut le témoin. Il a senti le contre-coup de tous les mouvements d'idées qui ont bouleversé, autour de lui, le pêle-mêle des hommes et des choses. Il a connu la victoire et la défaite, la guerre et la paix, l'ancien régime et la révolution, la monarchie aristocratique, la bourgeoisie libérale et la démocratie républicaine. Il a subi la contagion des doctrines, des préjugés, des illusions et des modes. Le drapeau blanc des ultras, le drapeau tricolore des bonapartistes et des libéraux, même un peu le drapeau rouge de la démagogie socialiste ont successivement déteint sur ses poèmes. Son œuvre est le résumé de tous les grands rayonnements et de toutes les grandes obscurités de ce siècle.

Sa longue vie, comme celle de Dante, s'est entrelacée à une longue suite d'événements tragiques. Le poète de la *Divine Comédie* a vu des alternatives de prospérités inouïes et de chutes profondes. Raconter Victor Hugo, c'est reprendre toute l'histoire de la tragi-comédie contemporaine.

Le poète des *Contemplations*, né dans une famille militaire au milieu des triomphes du Consulat, grandi au son des fan-

fares parmi les victoires de l'Empire, précocement habitué au retour des choses humaines par la restauration des rois déchus, par la prodigieuse aventure des Cent-Jours, par l'essai d'un royauté constitutionnelle, par l'éclat éphémère d'une république idéaliste, par l'installation d'un césarisme populaire, s'éteignit dans le crépuscule orageux du siècle, après avoir vu trois fois le sol national envahi par les étrangers, et sans avoir pu assister au relèvement de sa patrie.

I. — L'enfance du poète.

Premières années de Victor Hugo. — Le huit ventôse l'an X de la République, autrement dit le 26 février 1802, le citoyen Seguin, adjoint au maire de la ville de Besançon, officier de l'état civil, enregistra la naissance de Victor-Marie Hugo, né la veille, fils de Joseph-Léopold-Sigisbert Hugo, chef de bataillon de la 20e demi-brigade. — Jacques Delelée, chef de brigade, aide de camp du général Moreau, et Marie-Anne Dessirier, son épouse, furent témoins de cette formalité.

Le commandant Hugo, né en 1774, fils d'un maître menuisier de Nancy, petit-fils d'un laboureur de Baudricourt, et arrière-petit-fils d'un laboureur de Domvallier, était entré, en 1792, comme « fourrier-marqueur » à l'état-major général de l'armée du Rhin. Capitaine adjudant-major en Vendée, blessé au combat de Vihiers, rappelé à Paris pour être rapporteur du premier conseil de guerre de la dix-septième division militaire, officier d'ordonnance du général Lahorie à la bataille d'Hohenlinden, commandant de place à Lunéville lors des conférences pour la paix, Sigisbert Hugo aurait pu compter sur un bel avenir, si ses relations avec l'entourage du général Moreau ne lui avaient nui dans l'esprit du Premier Consul.

Six semaines après la naissance de son fils Victor, le commandant Hugo dut s'embarquer, lui et sa famille, pour la Corse, où son bataillon tint garnison, et d'où il fut, peu de temps après, dirigé sur l'île d'Elbe. De là, il partit pour Gênes, en 1805, afin de rejoindre l'armée du maréchal Masséna. Il se

battit à Caldiero, à Castel-Franco, et fut de ceux qui s'emparèrent de Naples pour en faire le royaume de Joseph Bonaparte.

Celui-ci le récompensa en l'attachant à sa propre fortune. Colonel du Royal-Corse et gouverneur d'Avellino, Sigisbert Hugo rêva de s'installer pour toujours dans

cette terre des arts,
Où croît le laurier de Virgile,
Où tombent les murs des Césars.

Victor Hugo, enfant, put voir, en ses premières étapes,

Rome toujours vivante au fond de ses tombeaux,
Reine du monde encor sur un débris de trône
Avec une pourpre en lambeaux;
. . . .
Puis Turin, puis Florence aux plaisirs toujours prête,
Naple aux bords embaumés où le printemps s'arrête
Et que Vésuve en feu couvre d'un dais brûlant,
Comme un guerrier jaloux, qui, témoin d'une fête,
Jette au milieu des fleurs son panache sanglant.

Le 6 juin 1808, Joseph-Napoléon, roi de Naples et de Sicile, fut promu, par décret impérial, au grade de roi d'Espagne et des Indes. Il se rendit à Bayonne, reçut le serment « spontané » de la Junte espagnole, et s'empressa d'envoyer à son fidèle Hugo un courrier extraordinaire pour lui offrir une place brillante dans sa nouvelle cour. L'ancien colonel du Royal-Corse partit pour Burgos, où il arriva le 6 août 1808, tandis que Mme Hugo et ses trois enfants, Abel, Eugène et Victor, reprenaient la route de France, et s'installaient aux Feuillantines.

Au printemps de 1811, l'Espagne étant un peu calmée, Mme Hugo s'achemina par étapes vers Madrid, Bayonne, Irun, et Burgos, où Victor Hugo put admirer pour la première fois

Les dragons chevelus, les grenadiers épiques
Et les rouges lanciers fourmillant dans les piques
Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés.

Sigisbert Hugo, maréchal des camps et armées du roi, inspecteur général, commandeur de l'Ordre royal, comte de Cisuentès, titulaire d'une pension de trente mille réaux, était un personnage dans les Espagnes. Sa famille eut tout de suite

l'idée de sa puissance. Une escorte de fantassins, de cavaliers, et même quatre canons veillèrent, depuis Irun jusqu'à Madrid, sur la sécurité du chantre futur des splendeurs impériales. L'enfant fut ébloui par l'état-major du beau général Dorsenne, qui brillait à Burgos, et par la livrée rouge du maréchal Marmont, qui régnait à Valladolid. Son imagination en resta chamarrée comme un uniforme de gala.

Victor Hugo écolier. — On sait, par le poème XIX des *Rayons et des Ombres*, « ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 ». Avant d'être accueilli dans cet asile, aujourd'hui disparu mais immortalisé par ses vers, Victor Hugo fut élevé, en compagnie de son frère Eugène, au collège des Nobles de Madrid, tandis que son frère Abel était nommé page du roi Joseph. Son court passage dans cette maison a laissé quelques traces dans ses vers. Il n'est pas indifférent de montrer, par quelques faits, combien la mémoire de Victor Hugo, dès son plus jeune âge, fut attentive et tenace. Un de ses camarades, le petit Frasco, comte de Belverana, ayant eu le tort de se jeter un jour sur Eugène Hugo et de lui meurtrir la joue par une gifle trop vigoureuse, le nom de Belverana fut attribué plus tard, par le poète apparemment vindicatif, à Gubetta, gentilhomme castillan, « Gubetta-poison », « Gubetta-poignard », « Gubetta-gibet », Gubetta, factotum de Lucrèce Borgia, et exécuteur des basses œuvres de cette méchante femme. Un autre élève du collège des Nobles, « un affreux grand gaillard à cheveux crêpus, à mains griffues, mal bâti, mal peigné, risible », s'appelait Elespuru. Victor Hugo en a fait un des quatre fous de *Cromwell*. Un seul, parmi les élèves du collège des Nobles, a laissé de bons souvenirs à Victor Hugo. C'est Ramon, duc de Benavente. La XXIIe *Ode* du livre V lui est dédiée.

On a prétendu que le séjour de Victor Hugo en Espagne n'avait laissé sur son imagination et dans son souvenir que des impressions légères et des traces molles. D'autre part, le fastueux Saint-Victor a dit que « Hugo reste parmi nous le Grand d'Espagne de la poésie,... que l'Espagne, avec ses agrandissements immenses d'horizon, est la patrie dramatique de Victor Hugo, comme elle fut celle de Corneille;... que le pli de la cape des preux du *romancero* est resté sur l'attitude de son

style...; qu'enfin chaque fois qu'il revient en Espagne, par le drame ou par la poésie, c'est le roi dans son royaume, c'est le seigneur rentrant dans son fief ». Don Emilio Castelar aime à répéter que Victor Hugo, dont la fécondité égale presque celle de Lope de Vega, est un poète espagnol. Et le savant don Vincent de la Fuente a présenté un docte mémoire à l'Académie royale d'Espagne pour démontrer, contre une évidence qui découragerait des philologues moins méridionaux, que Victor Hugo est né à Madrid!

Il faut éviter ces exagérations et s'en tenir, là-dessus, à quelques constatations probantes.

Pour se rendre au collège des Nobles, Victor Hugo suivait une rue nommée *Ortaleza*[1]. On retrouve ce nom dans *Ruy Blas*[2]. On retrouve également dans *Ruy Blas*[3] le nom du *Matalobos*, petit ruisseau qui coule à Madrid près de la porte Santo Domingo.

En 1843, Hugo, voyageant en Biscaye et en Espagne, écrivait sur son carnet la note que voici :

Trente ans s'effacent dans ma vie, je redeviens l'enfant, le petit Français, *el niño, el chiquito Frances*, comme on m'appelait. Tout un monde qui sommeillait en moi s'éveille, revit et fourmille dans ma mémoire. Je le croyais presque effacé; le voilà plus resplendissant que jamais.

A Irun, dans cette même année 1843, il notait ceci :

Nous sommes à Irun. Mes yeux cherchaient avidement Irun. C'est là que l'Espagne m'est apparue pour la première fois et m'a si fort étonné, avec ses maisons noires, ses rues étroites, ses balcons de bois et ses portes de forteresse, moi, l'enfant français élevé dans l'acajou de l'empire. Mes yeux, accoutumés aux lits étoilés, aux fauteuils à cous de cygne, aux chenets en sphinx, aux bronzes dorés et aux marbres bleu turquin, regardaient avec une sorte de terreur les grands bahuts sculptés, les tables à pieds tors, les lits à baldaquins, les argenteries contournées et trapues, les vitres maillées de plomb, tout ce monde vieux et nouveau qui se révélait à moi.

Vu de loin, le vieux collège des Nobles de Madrid ne lui paraissait plus si maussade. Et il apercevait nettement le décor qui encadra son enfance.

Je vois des places à arcades, des pavés à mosaïques de cailloux, des bateaux à bannes, des maisons peintes à falbalas, qui me font battre le

1. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, 1868, t. I, p. 161.
2. *Ruy Blas*, acte I, scène III.
3. *Ibid.* Cf. Capmani y Montpalau, *Origne... de las calles de Madrid*, 1863.

cœur. Il me semble que c'était hier. Oui, je suis entré hier sous cette grande porte cochère qui donne sur un petit escalier: j'ai acheté l'autre dimanche, en allant à la promenade avec mes jeunes camarades du séminaire des Nobles, je ne sais quelles gimblettes poivrées (*rosquillas*) dans cette boutique au fronton de laquelle pendent des peaux de bouc à porter le vin; j'ai joué à la balle le long de ce haut mur, derrière une vieille église. Tout cela est pour moi certain, distinct, réel, palpable. (*En voyage*, p. 234.)

L'Espagne fut ainsi le premier cadre où s'inscrivit la vie intellectuelle de Victor Hugo.

Mme Hugo et ses deux fils Victor et Eugène quittèrent Madrid en 1812, tandis que le général et son fils aîné Abel restaient au service du roi Joseph-Napoléon. Les dernières stations de Victor Hugo en terre d'Espagne furent le bourg d'*Hernani* et le village de *Torquemada*.

Pendant près de trois années, Victor Hugo, soustrait par les événements à la direction de son père, reçut, lors de son second séjour aux Feuillantines, les bienfaits de cette éducation maternelle, dont il a parlé souvent avec toute la magnificence de son génie et toute l'éloquence de son cœur.

Victor Hugo, qui avait des prétentions nobiliaires, et qui aimait d'ailleurs l'antithèse au point d'en mettre partout, même dans sa famille, a écrit ce vers :

Mon père, vieux soldat, *ma mère Vendéenne.*

Et l'on dirait qu'il a voulu expliquer d'avance cet alexandrin, lorsqu'il écrivait dans la préface des *Feuilles d'automne*, cette phrase :

L'auteur a presque aimé la Vendée avant la France. Si son père a été un des premiers volontaires de la Grande République, sa mère, pauvre fille de quinze ans, en fuite à travers le Bocage, a été une *brigande*, comme Mme de Bonchamp et Mme de Larochejaquelein.

Illusion de poète. Mirage romantique. Mme Hugo était tout bonnement la fille d'un honnête bourgeois de Nantes, d'un bourgeois qui ne paraît pas avoir donné dans la chouannerie. C'est à Nantes que le capitaine Sigisbert Hugo, surnommé Brutus, et grand pourchasseur de chouans, vit Mlle Sophie Trébuchet et s'en éprit. Les opinions du capitaine Brutus auraient pu effrayer l'honnête bourgeois Trébuchet. On a retrouvé la signature du fougueux capitaine au bas d'une adresse envoyée à la Convention,

et ainsi conçue : « Législateurs, nous sanctionnons votre sublime constitution, et nous jurons d'en défendre les principes et de répandre jusqu'à la dernière goutte de notre sang pour écraser les tyrans, les fanatiques, les royalistes et les fédéralistes. » Il faut avouer que, si Sophie Trébuchet eût été une brigande du Bocage, elle eût peut-être hésité devant l'expression farouche de ce civisme républicain... Il est vrai de dire qu'on était très pieux dans la famille Trébuchet. Une sœur de Mlle Sophie se fit ursuline, et deux autres de ses parents entrèrent aux religieuses de Nazareth. Mais Mlle Sophie ne paraît pas avoir partagé ces sentiments. Son mariage fut célébré civilement, en 1796, à Paris, où le jeune officier avait été appelé pour exercer les fonctions de capitaine-rapporteur près le conseil de guerre. L'auteur de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* commente cet événement par la réflexion que voici : « Les églises étaient fermées dans ce moment, les prêtres enfuis ou cachés; les jeunes gens ne se donnèrent pas la peine d'en trouver un. La mariée tenait médiocrement à la bénédiction du curé, et le marié n'y tenait pas du tout. »

L'éducation que Mme Hugo donna à ses trois fils fut conforme à ces principes.

La pédagogie des Feuillantines fut indépendante et poétique. Un vieux maître d'école de la rue Saint-Jacques, le « père » Larivière — ancien oratorien qui s'était marié pendant la Révolution par frayeur de la guillotine — enseignait aux deux frères les éléments du grec et du latin. Mme Hugo « était pour l'éducation en liberté ». Grande liseuse de romans, elle envoyait ses deux fils « fourrager » dans les collections d'un vieux bouquiniste du voisinage. Elle avait l'habitude, ne voulant pas « s'engager dans des lectures trop ennuyeuses », de « faire essayer ses livres par ses enfants ». Les deux frères lurent ainsi Rousseau, Voltaire, Diderot, *Faublas*. C'est alors, apparemment, que Victor Hugo prit le goût des lectures incohérentes et des tomes dépareillés.

Au reste, il fut moins l'élève de ses bons maîtres et de ses mauvais livres, que le disciple des événements extraordinaires qui devaient infliger à son adolescence le pli soucieux d'une précoce maturité.

Son père rentra en France précipitamment, avec l'armée du roi Joseph détrôné.

Lorsqu'on eut abandonné la maison des Feuillantines pour un appartement situé dans la rue du Cherche-Midi, Victor Hugo put voir, de ses fenêtres, « les chevaux de l'Ukraine » brouter dans la cour du Cherche-Midi.

Un cosaque survint...

Il entendit la fusillade du 30 mars. Quels que pussent être, dès ce temps-là, ses sentiments royalistes, il pouvait croire lui aussi « qu'il était devenu étranger dans son propre pays [1] ». Les Bourbons, à peine rentrés avec les bagages des alliés, éprouvaient le besoin d'insulter l'armée en plaçant au ministère de la guerre le général Dupont, « capitulard » de Baylen [2]. Il y eut, sur la place Vendôme, des scènes répugnantes. Le 27 mars 1814, une foule de citoyens, fort surexcités, s'assemblèrent autour de la Colonne, en criant : « A bas le tyran! » Un hardi compagnon grimpa jusqu'au haut et passa une corde au cou de Napoléon. Et le peuple disait : « Tire! tire! renverse le tyran! » Pour faire cesser ce scandale, les Russes placèrent un factionnaire au pied du monument [3]. C'est alors peut-être que Victor Hugo sentit germer en lui ces vers fameux :

Dors... Nous t'irons chercher! Ce jour viendra peut-être!
Car nous t'avons pour dieu sans t'avoir eu pour maître!
Car notre œil s'est mouillé de ton destin fatal,
Et, sous les trois couleurs comme sous l'oriflamme,
Nous ne nous pendons pas à cette corde infâme
Qui t'arrache à ton piédestal!

Là où nous voyons une métaphore, il y a un fait.

Un an, presque jour pour jour, après l'entrée du roi Louis XVIII dans sa bonne ville de Paris, l' « homme prédestiné » rentrait aux Tuileries, parmi les acclamations d'une foule en délire, qui hurlait : Vive l'Empereur [4]!

A la rentrée de l'année scolaire 1815-1816, Victor Hugo devint élève de la pension Cordier et Decotte, et suivit les cours

1. *Mémoires du général baron Thiébault*, t. V, chap. VIII.
2. *Mémoires du général baron Thiébault*, t. V, p. 226.
3. *Lettre du lieutenant Nicolas Batiouchkof*. Cf. Les *Souvenirs du peintre Lami* (dans le *Temps* du 15 septembre 1897).
4. *Mémoires du général baron Thiébault*, t. V, p. 295.

de philosophie, de physique et de mathématiques du lycée Louis-le-Grand. Lauréat du concours général (cinquième accessit de physique) en 1818, il se prépara quelque peu à l'École polytechnique, où son père le destinait. Mais il était hanté par d'autres idées. Sur un de ses cahiers de classe, à la date du 10 juillet 1816, on a retrouvé cette note : *Je veux être Chateaubriand ou rien.* Il traduisait en vers le livre IV des *Géorgiques*, l'épisode d'*Achéménide* (au livre III de l'*Énéide*), l'épisode de *Cacus*, l'*Antre des Cyclopes*. Il rima une tragédie, *Irtamène*, où, déjà fort attentif aux événements de la politique, il célébrait, sous un déguisement égyptien, le retour du roi Louis XVIII. Comme la plupart des écoliers intelligents, il s'instruisait surtout les jours de sortie. Ses flâneries le conduisaient souvent dans les contre-allées du Champ de Mars, où « l'on apercevait de gros cylindres de bois, gisant sous la pluie, pourrissant dans l'herbe, peints en bleu avec des traces d'aigles et d'abeilles dédorées. C'étaient les colonnes qui, deux ans auparavant, avaient soutenu l'estrade de l'empereur au Champ de Mai [1]. » Ainsi germaient sans doute, dans l'esprit de l'écolier pensif, ces deux vers, qui devaient éclore quinze ans plus tard :

Demain c'est le *sapin du trône*,
Aujourd'hui c'en est le velours [2].

La première rencontre de Victor Hugo avec l'Académie française date de 1817. Il obtint, cette année-là, le neuvième rang au concours de poésie. En 1819, il fut lauréat de l'Académie des Jeux floraux.

II. — La Restauration (1815-1830).

Victor Hugo et Chateaubriand. — En 1818, M. le vicomte de Chateaubriand, ancien ministre d'État, membre de l'Académie française, pair de France, fonda un journal, le *Conservateur*, qui ne mériterait peut-être pas d'être exhumé de la poussière des archives, s'il n'avait été, pour ainsi dire, une des sources premières où s'alimenta la veine, encore incertaine, de Victor Hugo.

1. *Les Misérables*, première partie, liv. III, chap. I.
2. *Les Chants du crépuscule* (*Napoléon II*).

Les rédacteurs du *Conservateur* étaient principalement MM. de Lamennais, de Genoude, le vicomte de Virieu, le marquis d'Espinouse, le comte Jules de Polignac, le cardinal de la Luzerne. Et Victor Hugo en était sans doute le lecteur le plus assidu.

Lorsque Chateaubriand publia, dans le *Conservateur*, sa retentissante *Notice sur la Vendée*, Victor Hugo versifia les plus belles tirades de ce morceau [1].

La prose de Chateaubriand fut encore versifiée par Victor Hugo dans une juvénile satire, où le jeune poète exprimait, en vers ultra-classiques, des sentiments ultra-royalistes, et flétrissait avec ardeur le ministère Decazes.

Le principal mérite de la politique romantique de Chateaubriand, aux yeux de Victor Hugo, c'était peut-être de mettre le poète à sa vraie place dans la cité. Enfin, les hommes de lettres allaient devenir, sous les lys de la monarchie restaurée, des « conseillers probes et libres ». Publiant, au mois de juin 1822, ses *Odes*, Victor Hugo déclarait que ses intentions étaient à la fois littéraires et politiques. Il affirmait que « tout écrivain, dans quelque sphère que s'exerce son esprit, doit avoir pour objet principal d'être utile ». Il voulait « parler ce langage austère, consolant et religieux, dont a besoin une vieille société qui sort encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie ». Et il ajoutait cette profession de foi :

> C'est surtout à réparer le mal fait par les sophistes que doit s'attacher aujourd'hui le poète. Il doit marcher devant les peuples comme une lumière, et leur montrer le chemin. Il ne sera jamais l'écho d'aucune parole si ce n'est de celle de Dieu. Il se rappellera toujours ce que ses prédécesseurs ont trop oublié, que lui aussi il a une religion et une patrie. Ses chants célébreront sans cesse les gloires et les infortunes de son pays, les austérités et les ravissements de son culte, afin que ses aïeux et ses contemporains recueillent quelque chose de son génie et de son âme et que, dans la postérité, les autres peuples ne disent pas de lui : « Celui-là chantait dans une terre barbare ».

Or, Chateaubriand se faisait, lui aussi, une très haute idée de la situation qui revient aux gens de lettres dans l'État.

> La gloire des lettres, disait-il avec un accent de vive conviction, la gloire des lettres est la première de toutes les gloires. Disposer de l'opinion

1. *La Vendée*, dans les *Odes et Ballades*, liv. I, ode II.

publique, maîtriser les esprits, remuer les âmes, étendre ce pouvoir à tous les temps, il n'y a point d'empire comparable à celui-là. On peut braver, quand on le possède, toutes les infortunes de la vie [1].

Et, songeant aux bienfaits que les lettres peuvent répandre sur une société qui cherche à retrouver son équilibre, il disait encore :

Lorsque la France, fatiguée de l'anarchie, chercha le repos dans le despotisme, il se forma une espèce de ligue des hommes de talent pour nous ramener, par les saines doctrines littéraires, aux doctrines conservatrices de la société [2].

Dans la catégorie de ces « hommes de talent », Chateaubriand rangeait obligeamment MM. de la Harpe, de Fontanes, de Bonald, M. l'abbé de Vauxelles, M. Guéneau de Mussy, MM. Dussault, Féletz, Fiévée, Saint-Victor, Boissonade, Geoffroy, M. l'abbé de Boulogne, écrivains oubliés ou fort obscurs, qu'il aimait à citer parce que leur notoriété ne gênait pas sa renommée. Quelles que soient les petites raisons d'amour-propre qui ont dicté à l'auteur des *Natchez* ces noms peu connus de la postérité, on trouve ici, dans la prose de Chateaubriand, une théorie que Victor Hugo a maintes fois illustrée par ses vers les plus mémorables. Le poète dans les révolutions, la fonction du poète, l'éminente dignité de l'écrivain, l'utilité politique des gens de lettres, c'est un thème qui se répercute d'écho en écho, et se multiplie et s'amplifie, depuis les premières strophes des *Odes et Ballades* jusqu'aux dernières tirades des *Quatre vents de l'Esprit* [3].

Au mois de décembre 1819, Victor Hugo fonda, avec la collaboration d'Alexandre Soumet, d'Alfred de Vigny, d'Adolphe Trébuchet, un recueil périodique, le *Conservateur littéraire*, destiné à être en quelque sorte l'annexe du *Conservateur* de Chateaubriand. Il se réserva surtout les fonctions de choniqueur dramatique de cette revue. En cette qualité, il jugea M. Ancelot trop lyrique. Mais M. Viennet lui parut trop peu soucieux de la couleur locale.

1. Le *Conservateur* du 8 février 1819. Cf. la 2e strophe du *Dernier chant* (*Odes et Ballades*).
2. *Ibid.*
3. *Odes et Ballades* : *Le poète dans les Révolutions*; *A mes odes*; *L'histoire*; *Le dernier chant*; *A monsieur Alphonse de Lamartine*; *Fin*; *Le Poète*; *La Lyre et la Harpe*; *Le Génie* (*A M. le vicomte de Chateaubriand*).

Il n'est pas douteux que Chateaubriand et son groupe littéraire furent très satisfaits de voir cette pléiade de jeunes esprits travailler à répandre les « saines doctrines » littéraires et sociales. Voici en quels termes M. Agier appréciait, dans le *Conservateur* du 3 mars 1820, l'apparition du recueil inauguré par Victor Hugo :

Les honteuses séductions, les promesses fallacieuses, les perfidies, les mystifications se sèment toujours de tous côtés. Des intrigants qui ne savent que tromper, continuent de s'interposer entre les hommes forts et loyaux des diverses nuances d'opinions honnêtes; et les voix de ces braves gens qui voudraient se rapprocher, qui pourraient s'entendre, sont couvertes par les vociférations des factieux qui ne veulent évidemment que le renversement de l'ordre actuel. Pendant ce temps, le torrent des horribles doctrines déborde avec une fureur qui serait le signal du désespoir qui s'exhale, si elle n'était la preuve de l'audace qu'on ne sait pas, qu'on ne veut pas réprimer. Au milieu de tant de causes d'inquiétudes et de chagrins, on en trouve néanmoins de consolations et d'espérances. Le génie du mal doit bientôt être arrêté dans sa course, et le génie du bien doit avoir incessamment son tour; car partout les honnêtes gens sont et seront en force, quoique la trahison et la sottise veuillent leur lier les mains; car, de toutes parts, de jeunes et belles âmes échappent à la contagion.

Cette dernière réflexion nous est inspirée par la lecture des quatre premiers numéros du *Conservateur littéraire*...

Après ce début laborieux, le bon Agier entrait dans des détails plus précis.

Le *Conservateur littéraire* est rédigé par trois frères, *MM. Hugo, dont l'aîné à peine a vingt et un ans, et dont le plus jeune n'en a que dix-sept. Celui-ci, qu'on distingue sous le nom de Victor, était déjà connu par une ode sur la Vendée et par une satire sur le télégraphe.*

Dans le premier de ces ouvrages, qui en a suivi un autre, si célèbre, sur le même sujet, sa verve semble s'être animée à l'éloquente et poétique prose de M. de Chateaubriand; dans le second, *elle se montre trempée à l'école du grand maître, de Boileau.*

Suivent quelques renseignements sur les « intéressants jeunes gens » qui rédigent le *Conservateur littéraire* :

L'éducation de ces intéressants jeunes gens a été dirigée par une mère distinguée, qui a pensé de bonne heure que de bons principes et des talents formaient la seule fortune qui pût être à l'abri des révolutions, la seule arme avec laquelle on pût, non pas se défendre de l'envie, de la calomnie, mais les braver. Maintenant, fils reconnaissants, ils essayent d'acquitter une dette aussi sacrée que douce. Ils doivent à leur mère une seconde vie : ils veulent soutenir, embellir la sienne; et, pour y parvenir, ils unissent la fraternité du talent à la fraternité du sang. *Heureux jeunes*

gens, d'avoir une mère qui ait senti le prix de l'éducation! Heureuse mère de voir ainsi couronner ses soins!

Outre l'utilité et la bonne rédaction du *Conservateur littéraire*, c'est donc *la piété filiale et fraternelle qui le recommande à tous les amis des lettres et du bien*. Il est difficile qu'une entreprise de cette nature paraisse sous de plus heureux et de plus touchants auspices.

On peut considérer l'article d'Agier dans le *Conservateur* comme l'acte de baptême littéraire de Victor Hugo. Et les poèmes puérils dont il cite, quelques morceaux exposent, en vers de Saint-Charlemagne, les opinions et les sentiments qui occupèrent, de 1818 à 1830, le futur auteur des *Misérables* et du *Pape*.

Le mariage du poète. — La première amourette de Victor Hugo date de l'année 1811. Le futur poète avait alors neuf ans. Il a conté lui-même cette aventure, qui fut le prélude de sa vie sentimentale[1]. Il a su conquérir, plus tard, celle vers qui l'emporta l'élan sérieux de son cœur.

Il se maria jeune, avec Mlle Adèle Foucher, fille de M. Pierre Foucher, chevalier de la Légion d'honneur, chef de bureau au ministère de la guerre. Le portrait physique de cette jeune fille se trouve, si l'on en croit les biographes officiels du poète, dans ce roman sombre qui s'intitule *Le Dernier jour d'un condamné*.

Adèle Foucher était une brune intense, de type espagnol[2].

On peut lire dans la *Correspondance* de Victor Hugo les lettres tour à tour très touchantes ou très belles qui se rapportent à ce mariage[3]. Ce sont les lettres d'un bon jeune homme à sa famille.

Ce bon jeune homme était, en même temps, un grand poète. On peut suivre à travers le flot parfois tumultueux de ses poèmes le courant limpide, venu de la source sacrée où sa jeunesse, assombrie par le malheur, avait puisé l'oubli, la consolation et le réconfort.

Il a écrit le délicat poème de ses fiançailles, l'hymne de son mariage et la plainte déchirante de ses précoces douleurs.

Ce sont d'abord les premières craintes, amères et douces, la déception de l'amour découragé, la vision de l'isolement, loin de ce qu'on aime.

1. *En voyage*, p. 107. — *Lise* (dans les *Contemplations*).
2. Portrait de Padilla dans la *Légende de la Nonne* (Ballade XIII).
3. Lettres du 31 août 1822 et suivantes.

Puis, le nuage s'évanouit, le soleil brille. Avril sourit dans la chanson des branches, et le printemps pleure des larmes de joie dans la rosée de l'aurore[1].

Et ce sont les premiers aveux, tout vibrants d'une belle confiance dans la vie[2].

Et enfin les années passent. Le poète se demande si l'amour est plus fort que la mort. Revoyant cette maison de Blois, qui lui parle encore de ses douces aventures, il se rappelle, sous un ciel d'automne, *tout ce qu'il a laissé là de son cœur*[3]. Rien n'est plus poignant, malgré l'opulence parfois excessive du verbe, que cette *Tristesse d'Olympio*. De tous les poètes du XIXe siècle, Victor Hugo est peut-être le seul qui ait chanté toutes les affections qui font, tour à tour, pleurer ou sourire l'humanité. Son rôle social ne l'a pas empêché d'être attentif aux émotions de la vie privée. Sa poésie est tout imprégnée de ce nectar, souvent amer, que Shakespeare appelle « le lait de la tendresse humaine ». Victor Hugo a été amant, époux, père et grand-père. Il a fait entrer, triomphalement, dans la littérature, les enfants que le célibataire La Bruyère déclarait « hautains, dédaigneux, colères, envieux, curieux, intéressés, paresseux, volages, timides, intempérants, menteurs, dissimulés. » Il a dit (avec quel charme!) les « douceurs infinies » des yeux ingénus. Et, après avoir épuisé toutes les joies qui nous viennent de l'enfance frêle, il a connu toutes les extrémités de la souffrance et du malheur. Il a goûté tout ce qui donne de la saveur à la vie, et il a subi tout ce qui fait, de la vie, à certaines heures d'angoisse, un calvaire douloureux. Et il a fait entendre, lui aussi, cette plainte, dont la douceur dolente se prolonge d'écho en écho, à travers les siècles, à peine variée par la diversité du langage humain, à peine transposée et modulée par le verbe cadencé des poètes :

Ne vous irritez pas que je sois de la sorte,
O mon Dieu! cette plaie a si longtemps saigné!
L'angoisse dans mon âme est toujours la plus forte,
Et mon cœur est soumis, mais n'est pas résigné.

. . . .

1. *Premier soupir*; *Regret*; *Au vallon de Chérizy*; *A toi* (*Odes et Ballades*).
2. *Le Matin*; *Encore à toi*; *Actions de grâces*; *Promenade* (ibid.).
3. *Les Rayons et les Ombres*, XXXIV.

Voyez-vous, nos enfants nous sont bien nécessaires,
Seigneur; quand on a vu dans sa vie, un matin,
Au milieu des ennuis, des peines, des misères
Et de l'ombre que fait sur nous notre destin,

Apparaître un enfant, tête chère et sacrée,
Petit être joyeux,
Si beau qu'on a cru voir s'ouvrir à son entrée
Une porte des cieux;

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison;
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison;

Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va!

Il y a, dans le cimetière de Villequier, près de Caudebec, au pays de Caux, une pierre blanche sur laquelle on peut lire cette épitaphe :

Charles Vacquerie,
âgé de 26 ans
et
Léopoldine Hugo
âgée de 19 ans,
mariés le 15 février et morts
le 4 septembre 1843.

De profundis clamavi ad te, Domine.

Victor Hugo perdit sa fille et son gendre dans la même journée. Un coup de vent fit chavirer leur barque, tandis qu'ils revenaient d'une promenade à Caudebec. Ils ne voulurent pas se quitter. On retrouva leurs cadavres étroitement serrés l'un contre l'autre. Ce jeune homme et cette jeune femme sont réunis dans la mort et dans l'amour. Un rosier de roses blanches a fleuri sur leur tombe. Et le grand poète leur a consacré, comme une magnifique floraison de fleurs funèbres, ces strophes des *Contemplations* :

N'ayant pu la sauver, il a voulu mourir.
Sois béni, toi qui jeune, à l'âge où vient s'offrir
L'espérance joyeuse encore,
Pouvant rester, survivre, épuiser tes printemps,
Ayant devant les yeux l'azur de tes vingt ans
Et le sourire de l'aurore,

A tout ce que promet la jeunesse, aux plaisirs,
Aux nouvelles amours, aux oublieux désirs
Par qui toute peine est bannie,
A l'avenir, trésor des jours à peine éclos,
A la vie, au soleil, préféras sous les flots
L'étreinte de cette agonie!

Oh! quelle sombre joie à cet être charmant,
De se voir embrassée, au suprême moment,
Par ton doux désespoir fidèle!
La pauvre âme a souri dans l'angoisse, en sentant
A travers l'eau sinistre et l'effroyable instant
Que tu t'en venais avec elle!

Leurs âmes se parlaient sous les vagues rumeurs.
— Que fais-tu? disait-elle. Et lui disait : — Tu meurs,
Il faut bien aussi que je meure! —
Et les bras enlacés, doux couple frissonnant,
Ils se sont en allés dans l'ombre; et maintenant
On entend le fleuve qui pleure.

. . . .

Dors! — O mes douloureux et sombres bien-aimés!
Dormez le chaste hymen du sépulcre! Dormez!
Dormez au bruit du flot qui gronde,
Tandis que l'homme souffre et que le vent lointain
Chasse les noirs vivants à travers le destin
Et les marins à travers l'onde...

C'est sans doute à ces vers si beaux et si navrants que Lamartine songeait, lorsqu'il a dit :

Nous avons lu comme tout le monde les deux volumes de poésies intitulés *Contemplations* que M. Victor Hugo vient de publier. Il ne sied pas à un poète de juger l'œuvre d'un poète, son contemporain et son ancien ami. La critique serait suspecte de rivalité, l'éloge paraîtrait une adulation aux deux plus grandes puissances que nous reconnaissons sur la terre, le génie et le malheur.

Nous nous sommes contentés de jouir en silence des beautés de sentiments qui débordent de ces pages, de pleurer avec l'époux et l'ami le courant des jours évanouis où nous nous sommes rencontrés en poésie à nos premiers vers.

Toute la seconde partie des *Contemplations* est remplie de ce désespoir et assombrie par ce deuil.

Victor Hugo et la Royauté. — Au mois de juillet 1823, dans un article de la *Muse française*, Victor Hugo disait que l'homme de lettres ne doit point « se croire au-dessus de l'intérêt général et des besoins nationaux »; que le poète aurait tort

« d'exempter son esprit de toute action sur ses contemporains » ; que l'écrivain ne peut pas « isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social ».

Ce rêve d'action sociale et politique par la littérature lui fut commun avec toute une élite intellectuelle qui, dans l'avènement de la Restauration succédant à la débâcle de l'Empire, crut pouvoir saluer l'aurore d'un régime réparateur. Lamartine, Alfred de Vigny, Soumet, Émile Deschamps, Nodier, Ballanche, d'autres encore exprimaient la même opinion en termes presque pareils. La poésie fut accueillante au retour de la famille illustre et malheureuse qui avait fondé l'unité française. La jeunesse lettrée de 1820 attendait trop de la Restauration pour n'être pas déçue.

Le royalisme de Victor Hugo fut très idéaliste et très grincheux. Le poète planait si haut, avec Chateaubriand, son illustre modèle, que les hommes politiques, comparés à son idéal, lui paraissaient tout petits.

Dès le commencement de son apostolat, il s'écrie :

La France s'est un moment crue perdue. Cependant tout espoir de perpétuité dans la race royale ne lui a pas été enlevé, et elle se rassure chaque jour davantage ; car il reste encore dans son sein de ces hommes qui sont des puissances contre les révolutions, et dont le génie peut suffire quelquefois pour arrêter la décomposition des empires. A la tête de ces Français privilégiés nous aimons à placer M. le vicomte de Chateaubriand. Dans cette époque de stérilité littéraire et de monstruosités politiques, chaque ouvrage du noble pair est un bienfait pour les lettres, et, ce qui est bien plus encore, un service pour la monarchie...

Quand M. de Chateaubriand est exclu des conseils du gouvernement, Victor Hugo trouve que le roi est bien mal servi. Le jeune poète a pris pour devise cette formule : *Le Roi, la Charte et les honnêtes gens*. Les « honnêtes gens », auxquels il accorde son estime, on peut les compter, et il faut citer leurs noms. Ce sont : le vicomte Mathieu de Montmorency, maréchal de camp, de la promotion des émigrés ; — le vicomte de La Rochefoucauld, colonel, aide de camp de Monsieur ; — le baron de Vitrolles, membre du Conseil privé ; — le comte Jules de Polignac, inspecteur général des gardes nationales ; — le marquis Coriolis d'Espinouse ; — le lieutenant général vicomte Donnadieu ; — M. Clausel de Coussergues, député d'Auvergne ; —

M. de Corbière, député d'Ille-et-Vilaine, peut-être M. de Vogüé, député du Gard, et enfin M. de Villèle, qui, dès le jour où il devint ministre, fut méprisé par Chateaubriand. Quant aux autres, à ceux qui n'étaient pas honnêtes, il n'y a pas à s'y tromper, ce sont MM. Decazes, Pasquier, Gouvion-Saint-Cyr, le comte Siméon, le baron Louis, c'est-à-dire tous les ministres et tous les ministrables. Le royalisme de Victor Hugo fut un royalisme d'opposition. Ses premières satires et ses odes sont pour ainsi dire transparentes, lorsqu'on les étudie en se plaçant dans le « milieu » où elles furent écrites. On en devine les malices, on en saisit les allusions. On retrouve les faits précis autour desquels il a fait étinceler ses habituelles métaphores. Lorsqu'il poursuit de ses foudres les officieux qui soutiennent le gouvernement, on sent qu'il vient de lire une note maligne des journaux ultras.

Le royalisme de Victor Hugo est ensuite sentimental et attendri. Le jeune poète se consacre de préférence aux catastrophes dont les journaux ultras entretiennent leur clientèle, surtout quand ces catastrophes lui présentent quelqu'une de ces antithèses dont son génie était déjà fort amoureux. Il compose des mosaïques rimées avec la prose des journaux bien pensants. Il improvise une ode élégiaque sur le désastre des émigrés à Quiberon, et il en donne lecture à la Société des Bonnes-Lettres, association royaliste, fondée au mois de janvier 1821, par un comité où figuraient MM. de Fontanes, Chateaubriand, Berryer, du Sommerard, Bertin de Vaux, Michaud, Quatremère de Quincy. Une pléiade d'écrivains bariolés défile devant cette Société, dont les procès-verbaux mentionnent particulièrement Charles Nodier, Raoul Rochette, Vanderbourg, Désaugiers, Dureau de la Malle, Best, de l'Académie des sciences, Dussault et Duviquet, rédacteurs du *Journal des Débats*, enfin Abel Hugo et Victor Hugo. Le 13 décembre 1821, Victor Hugo lut devant cette Société, des strophes, intitulées *Vision*, qui forment l'*Ode X* du livre I. La séance du 10 décembre fut particulièrement brillante. Elle fut présidée par M. Roger, de l'Académie française, lequel prononça un discours.

Victor Hugo lut, ce jour-là, une ode sur *Louis XVII*.

Le royalisme larmoyant de Victor Hugo fut violemment

ému par un événement tragique dont nous avons perdu le souvenir (nous en avons tant vu depuis !), mais qu'il faudrait rapporter en détail, parce que les témoins et les contemporains de cette scène sanglante en furent épouvantés, parce qu'aussi cette tragédie, en modifiant le cours de notre histoire politique, a réagi, de proche en proche, jusque sur certains faits de notre histoire littéraire.

Le 13 février 1820, Charles-Ferdinand d'Artois, duc de Berry, fils de France, fut assassiné sous le péristyle de l'Opéra, par un ouvrier sellier, nommé Louvel.

Cette dramatique aventure suscita toute une littérature en prose et en vers. Chateaubriand fulmina une bulle d'excommunication contre les doctrines perverses de l'anarchie. Victor Hugo fit une ode où la fureur oratoire du *Conservateur*[1] se transpose en interjections lyriques.

En cette période d'apprentissage et de juvénile enthousiasme, deux journées semblèrent particulièrement radieuses à cet ardent défenseur du trône et de l'autel :

1° Le 15 mars 1823, jour où S. A. R. le duc d'Angoulême, amiral de France, colonel-général des carabiniers, des cuirassiers et des dragons, partit de Paris afin d'aller prendre, à Bayonne, le commandement en chef du corps expéditionnaire qui devait rétablir le roi Ferdinand VII sur le trône des Bourbons d'Espagne.

2° Le 29 mai 1825, jour où S. M. le roi Charles X fut sacré, en l'église métropolitaine de Reims, par l'onction de l'huile sainte, l'imposition de la couronne et l'intronisation, en présence des princes et princesses du sang royal, des pairs de France, des cardinaux et des maréchaux, conformément au cérémonial réglé par les rois ses prédécesseurs. Victor Hugo, déjà chevalier de la Légion d'honneur, assista personnellement à cette cérémonie, en compagnie de Nodier.

La guerre d'Espagne excita d'autant plus la verve de Victor Hugo, que cette guerre était une idée de Chateaubriand. L'auteur des *Martyrs* se félicitait d'avoir ainsi donné à la monarchie légitime le prestige militaire dont les dynasties, en France, ont

1. *La mort du duc de Berry*, ode VII du livre I. — Le *Conservateur* du 18 février 1820.

toujours besoin. Il se vantait, en même temps, d'avoir pourchassé les doctrines révolutionnaires jusqu'au delà des Pyrénées. Victor Hugo ne pouvait manquer de faire une ode sur cette entreprise. Il en fit même deux.

Lorsqu'on parle du royalisme de Victor Hugo, on est trop prompt à prononcer le mot de palinodie. En somme, le poète est resté fidèle à la devise qu'il avait inscrite en tête de ses premiers essais : le Roi, la Charte. Le Roi, pour lui, c'était, dans la perpétuité d'une lignée dynastique, le symbole de la continuité de la patrie. La Charte, c'était, sous la forme d'un acte constitutionnel, le statut organique de la société moderne. L'ancienne France, incarnée dans la personne du Roi, s'unit à la France nouvelle, définie par les articles de la Charte. Le Roi, c'est l'autorité légitime; la Charte, c'est la liberté légale. Ne touchez pas aux prérogatives du Roi, à condition que le roi ne touche pas aux garanties des citoyens. A partir du jour où la faiblesse de Charles X laissa des ministres téméraires violer la loi par les ordonnances du 25 juillet 1830, Hugo se regarda comme délié, avec tous les Français, du contrat qui plaçait sous la tutelle royale les libertés publiques. Un pouvoir qui ne respecte pas la loi lui parut tombé en déshérence. Dans le conflit de l'arbitraire et de la légalité, de la force et du droit, il n'hésita pas. Le cas de conscience qu'il eut à résoudre était en somme le conflit où la France se débat depuis cent ans, puisque notre politique, pendant tout ce siècle, a oscillé entre des crises de liberté et des tentatives de dictature.

Il célébra les *Trois Glorieuses*, mais il eut le bon goût de rester fidèle au malheur des rois déchus dont il avait salué l'avènement. Lorsque le vieux Charles X, détrôné, s'embarqua dans le port de Cherbourg, sur le *Great Britain* et partit pour un nouvel exil dont, cette fois, il ne devait pas revenir, Victor Hugo s'apitoya sur cette lamentable infortune. Six ans après, il fut un des rares poètes qui gravèrent une élégie sur la stèle du roi défunt.

La « Préface de Cromwell ». — Cette fameuse *Préface de Cromwell*, selon la remarque de M. Petit de Julleville, « remue assez de théories pour exercer pendant cent ans l'esprit de tous les critiques littéraires ».

La *Préface de Cromwell* s'impose aux méditations des écoliers depuis qu'elle figure sur le programme de la licence à côté des tragédies classiques. Mais cette obligation d'examen ne nuit nullement à la méthode que l'on doit suivre dans l'étude de Victor Hugo et du romantisme. Ce manifeste fixe une date dans l'évolution intellectuelle du poète ainsi que dans le développement de l'école dont il fut le principal initiateur et le chef unanimement reconnu. C'est bien en 1827 que Victor Hugo prit, pour ainsi dire, conscience de son génie, et qu'il marqua en traits de feu, aux poètes dont l'admiration acclamait déjà sa jeune gloire, les routes inexplorées que le domaine de l'art réservait aux audaces d'une nouvelle pléiade. La *Préface de Cromwell* fut, en quelque sorte, la charte du régime littéraire auquel nous devons la *Légende des siècles* et *Jocelyn*, les *Émaux et Camées* et *Chatterton*.

Rajeunissement du vocabulaire, appauvri par les versificateurs du premier empire ; assouplissement de la prosodie, ankylosée par une sujétion trop étroite aux règles de Boileau ; liberté, pour le poète, de puiser son inspiration aux sources fraîches que le génie des peuples étrangers ouvrait à notre curiosité ; droit concédé au dramaturge d'associer le rire avec les larmes et d'introduire le grotesque dans ses tragi-comédies afin de faire ressortir davantage le prestige de la Beauté, toutes ces idées, qui étaient « dans l'air », et que Victor Hugo concentra en lui-même par un puissant effort d'assimilation et de conquête, apparaissent dans cette *Préface*, pêle-mêle avec des aphorismes bizarres qui ont mérité d'échapper à l'oubli à cause du style vraiment merveilleux dont la nouveauté les revêt et les sauve.

Les poètes et le public de 1827 furent d'accord pour reconnaître, dans la *Préface de Cromwell*, un acte décisif, une déclaration de guerre, qui dissipait les équivoques et traçait exactement la ligne de démarcation entre deux camps. Aussi quel enthousiasme d'un côté et quel courroux de l'autre ! Quels chants d'allégresse et quels grincements de dents ! Le bon Gautier s'écrie : « La *Préface de Cromwell* rayonne à nos yeux comme les tables de la Loi sur le Sinaï. » Un pauvre perruquier se suicide, en laissant, sur sa table, un testament qui contient sa

dernière pensée : « A bas les *Vêpres siciliennes* et vive *Cromwell* ! » David d'Angers incline à l'exagération lorsqu'il dit : « Quelle profondeur de pensées ! A elle seule cette préface est un code de littérature ! » et deux députés tombent dans le ridicule en déclarant qu'ils refuseront de voter la subvention des théâtres si la Comédie-Française « ouvre son sein » au « sieur » Hugo.

Maintenant que les enthousiasmes sont rassérénés et que les colères sont radoucies, il sied d'étudier la *Préface de Cromwell* comme un document comparable à cette *Défense et illustration de la langue française* qui fut le programme poétique de la pléiade de Ronsard.

Par quelle série de démarches l'intelligence de Hugo s'est-elle dégagée de son premier état pour aboutir à cette bruyante émancipation? Quelles sont les influences qui, par des touches successives, ont modelé l'âme, encore molle et malléable, du jeune auteur des *Odes*? C'est ce que M. Souriau a expliqué avec une rare finesse, et avec une abondance d'informations tout à fait instructives[1].

Victor Hugo fut un génie, façonné d'abord par l'Italie, par l'Espagne, et dont la structure classique, l'allure oratoire, la symétrie inflexible attestent des origines tirées des profondeurs mêmes du vieux fonds romain. Sur ces premières assises, le hasard des lectures, les caprices de l'opinion publique, la toute-puissance de la mode ont superposé un monument composite, dont les pièces, empruntées à Shakespeare, à Chateaubriand, à Mme de Staël, même à ce pauvre Schlegel, sont fondues dans une harmonie finale par un esprit merveilleusement ordonnateur. M. Larroumet, dans sa curieuse brochure sur la *Maison de Victor Hugo*, raconte que l'exilé de Guernesey s'amusait parfois à démonter de vieux meubles et à combiner, avec les morceaux disjoints, des inventions décoratives qui étaient des chefs-d'œuvre d'agencement. Ce menu fait est presque l'image, raccourcie et familière, du travail de transmutation, opéré par Victor Hugo sur les débris épars et jusque sur les déchets dont il faisait son profit. Tout lui est bon. Rien n'est jeté au rebut

1. La *Préface de Cromwell*, introduction, texte et notes, par Maurice Souriau, professeur à la Faculté des lettres de Caen, 1 vol. Paris, Lecène et Oudin.

dans l'atelier où s'active ce robuste ouvrier. Et, de ces alliages dont il n'a légué le secret à personne, sortit un monde nouveau, créé avec des choses mortes, et tout éclatant de vie, tout bruissant de feuillage et de vent, de joie et de tristesse, comme ces forêts fleuries où le sanglot léger des sources chuchote à travers la mousse parmi les chants des oiseaux.

Et la *Préface de Cromwell* ne fut pas une rencontre fortuite, un accident heureux, une improvisation de poète pressé. On voudrait que tous nos jeunes poètes eussent le loisir de lire et de méditer le chapitre où M. Souriau raconte les débuts de Victor Hugo. Avant d'entrer dans la gloire et dans le tapage, le futur novateur travailla obscurément, obstinément. S'il trouva enfin l'éclat de la renommée, c'est au bout d'un sillon où il a longtemps peiné. Rédacteur du *Conservateur littéraire*, il publia dans ce recueil deux cent soixante-douze articles, sans compter plusieurs douzaines de « variétés » et de « nouvelles » qu'il ne signa point de son nom. Il était, au *Conservateur*, critique littéraire, critique musical, critique d'art. Cette triple besogne, à laquelle il se consacrait avec cette gravité un peu sacerdotale dont il fut coutumier, lui permettait d'observer de près, autour de lui, le changement des idées et les révolutions du goût. Bravement, il rendait compte d'*Aspasie et Périclès*, opéra de M. Viennet, de l'*Artiste ambitieux* de Théaulon et de l'*Art du Tour* de M. Lebois. Consciencieusement, il décrivait un tableau de Cogniet, représentant « un jeune pâtre assis sur les ruines d'un vieux lion de pierre au bord d'une mer agitée ». Candidement, il appréciait les « Psaumes traduits en vers français par M. Sapinaud de Boishuguet, chevalier de Saint-Louis ». Et, dans toute cette « copie » peu lucrative, où s'appliquait l' « Enfant sublime », rien de prématurément révolutionnaire. Nulle envie de casser trop tôt les vitres. De la timidité plutôt, une gaucherie naïve, qui n'est pas sans grâce. Dans la vie de l'esprit comme dans la vie de la nature, les fleurs ne commencent à poindre qu'après le labeur des semailles et le mystère de la germination.

Victor Hugo et le philhellénisme. — La preuve que le royalisme de Victor Hugo fut un « royalisme d'opposition », apparaît surtout dans le recueil des *Orientales*.

Les *Orientales* sont nées, en 1829, d'un mouvement poli-

tique qui s'appelle le philhellénisme, et d'une mode littéraire que l'on désigne communément sous le nom de romantisme. Ici encore, Victor Hugo suit deux directions parallèles : d'une part, c'est une tentative généreuse pour exercer une sorte d'apostolat social, d'après un programme dont le principal article est la défense des faibles contre les forts, des opprimés contre les tyrans ; — d'autre part, c'est un essai de réforme poétique, tendant vers une rénovation de la langue française par un flamboiement d'images nouvelles, et vers le rafraîchissement de l'inspiration par la grâce d'un lyrisme rajeuni. Cette double intention se marque, en traits fort précis, dès les premières lignes de la préface des *Orientales* :

> Pour les empires comme pour les littératures, avant peu peut-être l'Orient est appelé à jouer un rôle dans l'Occident. Déjà la mémorable guerre de Grèce avait fait se retourner tous les peuples de ce côté. Voici maintenant que l'équilibre de l'Europe paraît prêt à se rompre; le *statu quo* européen, déjà vermoulu, craque du côté de Constantinople.

Et le poète, en même temps qu'il définit de cette façon sommaire la question d'Orient, songe aux ressources littéraires qu'il pourra trouver dans le pittoresque décor oriental. Il se laisse aller à l'espèce d'ivresse visionnaire que suscite en lui le mirage bariolé de l'Orient. Lorsqu'on relit ces pages éblouissantes et sonores, où tintent encore les tambourins des *Ballades* espagnoles, on est conduit à penser que Victor Hugo ressentit à peu près aussi vivement, en composant cette œuvre nouvelle, le plaisir de se promener dans un bazar levantin, que la satisfaction de défendre une noble cause.

Chateaubriand — auquel il faut toujours revenir lorsqu'on entreprend d'expliquer Victor Hugo, — Chateaubriand, prenant la parole devant la Chambre des députés, en qualité de ministre des Affaires étrangères, le 25 février 1823, s'était « déclaré le sincère ami des libertés publiques et de l'indépendance des nations ». Parler ainsi du haut de la tribune, c'était, sous les formes voilées qu'exige la diplomatie, faire profession de philhellénisme. Chateaubriand fut peut-être le premier en France à mériter ce nom de *philhellène*, qui a paru pour la première fois dans les écrits de l'historien grec Ephore. En tout cas, c'est bien Chateaubriand qui ouvrit à Victor Hugo les portes de

l'Orient. Dans notre pays, où l'on ne fait rien de durable sans la complicité de la mode, Chateaubriand mit les Grecs à la mode et, par contre-coup et d'une autre façon, les Turcs. Il obligea les gens du monde à s'occuper des carnages d'Orient. Il détourna, vers cette vision tragique, l'œil parfois distrait des hommes de lettres, et la tête, souvent légère, des femmes d'esprit. Par la propagande incessante de sa conversation, par l'accent de ses discours, par l'exemple de ses actes, par les innombrables articles qu'improvisait sa plume de journaliste génial, Chateaubriand, déchu du ministère, où sa politique romantique se heurtait à trop d'intérêts et à trop d'habiletés, fut un de ceux qui contribuèrent le plus à accélérer ce mouvement d'opinion, dont l'aboutissement devait être, en politique, la bataille de Navarin et, en littérature, le succès des *Orientales*.

Depuis plusieurs siècles on avait oublié les Grecs. Sauf Voltaire, qui encouragea par des vers assez plats les projets d'émancipation esquissés par l'impératrice Catherine, nul ne songeait à ressusciter Athènes. Delille, Choiseul, étaient allés là-bas et n'y avaient vu que des ruines. Vainement Koraïs avait compté sur les souvenirs classiques de la Convention.

L'épopée des *Martyrs*, en ressuscitant le décor illustre où les raïas recevaient des coups de bâton sur la plante des pieds, donna aux descendants infortunés des Hellènes une sorte de réalité poétique.

De loin, Victor Hugo paraît être un des chefs de la croisade des Philhellènes. De près, on voit qu'il fut, selon se coutume, le principal suiveur de ce mouvement. Avant lui, Giraud de la Clape, Genoude, le comte de Salaberry, Alphonse Rabbe, Maxime Raybaud, Alexandre Guiraud, Népomucène Lemercier, Gaspard de Pons, l'académicien Bignan, Viennet, Vaublanc, le lieutenant Armand Carrel, Delphine Gay, Mme Tastu, Saintine, Beauchêne, surtout Casimir Delavigne et Pierre Lebrun se déclarèrent partisans des Grecs. La mort héroïque de lord Byron fut chantée par une pléiade très composite où Lamartine coudoie un M. Chanin et un M. Simon. Un poète, nommé Bonjour, dédia aux élèves de l'École polytechnique un recueil de *Lacédémoniennes*. Jules Barbey, célèbre plus tard sous le nom de Barbey d'Aurevilly, et alors âgé de quinze ans et demi,

fit « résonner sa lyre » en l'honneur des « héros de Marathon ». Alexandre Dumas le père, qui n'était alors connu que pour des vers sur *le Dévouement de Malesherbes* et sur *la Mort du général Foy*, rima sur Canaris un dithyrambe dans le goût de Casimir Delavigne, de Pichald et de Viennet. Le *Journal des Débats* publia, en 1827, deux odes sur Navarin : l'une était de M. Alfred de Wailly, l'autre de Victor Hugo. Tout fut éclipsé par l'aurore des *Orientales*.

On ne sait pas si Victor Hugo a lu le *Voyage* de Pouqueville et les *Chants populaires de la Grèce moderne*, publiés par Fauriel en 1824.

Ces deux ouvrages furent sans doute les principaux répertoires où le philhellénisme français s'approvisionna de couleur locale. Pouqueville avait été consul à Janina, auprès de cet Ali-Pacha dont Victor Hugo a dit exagérément : « Ali-Pacha est à Napoléon ce que le tigre est au lion, le vautour à l'aigle [1]. »

L'exotisme était entré dans la littérature française depuis que Bernardin de Saint-Pierre avait tourné les regards de ses contemporains vers les bananiers.

Avec les chansons romaïques traduites par Fauriel, c'était encore de l'exotisme qui entrait dans la littérature française. Ces courts poèmes, un peu maigres, comme un chant de cigales, évoquaient des images amusantes et de longues misères. Ils disaient la tenace fidélité d'un peuple à sa religion et à ses souvenirs ; ils célébraient en même temps la vie des Klephtes, le risque quotidien, la hautaine allure du roi des montagnes, l'ombrageuse indépendance des Palikares, qui, des hautes vallées du Pinde, du Pélion ou de l'Ossa, défient les malices du sort, en vivant d'amour et d'eau claire. C'est dans la version révélatrice de Fauriel que Victor Hugo a vu passer la silhouette souple, hardie et charmante de *Lazzara* [2].

D'ailleurs, le romantisme aperçut, dans le ciel enflammé, du côté où le soleil se lève, des Grecs un peu trop magnifiques et des Turcs un peu tartares ; on ne sait ce qu'il a le plus admiré, de l'héroïsme des uns ou de la férocité des autres. La garde-robe et le coffre-fort des Palikares étaient un magasin d'acces-

1. Préface des *Orientales*. Cf. le *Derviche*.
2. *Orientales*, XXI.

soires où l'on pouvait puiser, à pleines mains, des broderies lyriques et épiques, bien propres à faire oublier les toges, les casques et les cothurnes de Ducis et de Baour-Lormian. Avec un enthousiasme farouche, les romantiques mirent au pillage la bijouterie levantine. Ils revinrent de cette razzia en brandissant sur la tête des Philistins effarés un arsenal de pistolets damasquinés, des panoplies de yatagans recourbés, tout un tremblement de vieux fusils et de tromblons rouillés, qu'ils fourbissaient avec rage. A vrai dire, ils inventèrent un Orient bariolé, bigarré, où il y avait un peu de tout. Comme le reportage et le télégraphe n'étaient pas inventés, l'imagination des poètes pouvait vagabonder, tout à son aise, dans un archipel de féeries, coloré de toutes les nuances de l'arc-en-ciel, aussi étrange que le Taunus des *Burgraves*.

Dans la *Bataille perdue*, le vizir Reschid pleure sa défaite avec un tel luxe de rhétorique amusante, qu'on le croirait encore plus diverti par le scintillement de ses métaphores, qu'attristé par le désastre de son armée. Victor Hugo a vu, dans la flotte turque, des barcarolles vénitiennes, des caravelles espagnoles, des jonques chinoises. N'importe. Les Grecs modernes, insurgés autour de l'Acropole, ont collaboré, sans le savoir, à la rénovation de la poésie en France.

On voit, par ce nouvel exemple, que Victor Hugo a toujours suivi cette maxime de Gœthe, à savoir que les seules œuvres durables sont les œuvres d'actualité. Il fut, en cette circonstance comme en beaucoup d'autres, le journaliste épique du siècle, le témoin ému de la tragédie contemporaine, et, si l'on ose dire, un reporter sublime. Si l'on veut apprécier la nouveauté de son art, il faut rapprocher ses *Orientales* de toutes ces *Messéniennes*, *Lacédémoniennes*, *Corinthiennes*, *Byroniennes*, écloses autour de lui pour vivre un jour. On dirait que les vrais poètes sont chargés de ramasser, parmi les mouvements souvent désordonnés de l'opinion publique, les grands sujets auxquels la médiocrité s'attaque vainement. Leur triomphe annule les tentatives du talent lui-même. Auprès des génies, il y a comme une matière éparse, une poussière de poésie, une nébuleuse, dont les clartés errantes n'ont pas encore pu se grouper autour d'un foyer central. Le poète vient. Il change le chaos

en un système harmonieux. Il illumine ce clair-obscur. Il métamorphose ces lueurs infinitésimales en une gerbe de rayons.

On pourrait illustrer les *Orientales* avec les dessins d'un *Voyage à Athènes et à Constantinople*, publiés en 1825, par Dupré. On aimerait à les encadrer au milieu des manifestations politiques qui en ont hâté l'éclosion. Le gouvernement de M. de Villèle refusait d'intervenir, à cause des exigences du concert européen. Les royalistes ultras se demandaient si le philhellénisme était un parti bien conforme aux doctrines de la Sainte-Alliance. Les congrès de Troppau, de Laybach et de Vérone avaient excommunié l'esprit de révolution et consacré le principe de la *légitimité*. Or les Grecs n'étaient-ils pas en révolte ouverte contre leur souverain « légitime »? Encourager leur insurrection, n'était-ce pas tomber dans l'hérésie et approuver les maximes pernicieuses qui avaient troublé l'Espagne, Naples, Turin? Un homme d'ordre pouvait-il être philhellène? Tandis que le sultan Mahmoud faisait empaler, crucifier, brûler ses sujets grecs, M. Achille de Jouffroy et le vicomte de Bonald discutaient pour savoir si l'état des Grecs massacrés était comparable, oui ou non, à l'esclavage des Gabaonites chez les Hébreux.

Les écrivains, les poètes dérangèrent tous ces calculs de politique utilitaire, et bousculèrent toutes ces arguties de casuistes. La *Note sur la Grèce*, publiée par Chateaubriand dans le *Journal des Débats*, mit d'accord, par une rencontre fort rare, les écrivains et les bourgeois. La majorité du public fut plus forte que les circulaires des puissances. L'histoire littéraire doit enregistrer les marques touchantes de ce consentement significatif. Il n'est pas indifférent de savoir que, dans le temps où paraissaient les *Orientales*, l'opinion publique et l'initiative privée entreprenaient de sauver la Grèce. Un « comité philanthropique en faveur des Grecs » se formait sous les auspices de Chateaubriand, avec le concours de Benjamin Delessert, du comte Mathieu Dumas, du duc de Fitz-James, d'Ambroise Firmin-Didot. Les dons affluaient de toutes parts. On souscrivit à Bourges, à Dijon, à Troyes, à Chollet, Douai, Guérande, Yssingeaux, Moulins, Bourbon-Lancy, Strasbourg, Altkirch, Niederbronn. On donna des « concerts philhelléniques » à Valen-

ciennes, à Caen, à Montauban, à Riom, Espalion, Angoulême, Saint-Yrieix. A Tournon, après une soirée composée d'un concert, d'un bal et d'une loterie, le sieur Moretty, limonadier, fit l'abandon de sa recette. Le *Journal des Débats* du 11 février 1827 contient cette information assez curieuse : « Cinq avocats de Tarbes, qui avaient été renvoyés devant la cour royale de Pau pour avoir joué la comédie avec des actrices au profit des Grecs, ont été acquittés par toutes les chambres réunies... » A Paris, des dames patronnesses allaient de porte en porte demander l'aumône pour l'Hellade en détresse. Et personne ne résistait à ce casque de Bélisaire, présenté par de si belles mains. Mme Récamier en personne faisait la quête.

On sait comment finit cette propagande. Le général Maison fut envoyé en Morée. A Navarin les canons partirent tout seuls. Ainsi, le mouvement politique et littéraire du philhellénisme aboutit à ce spectacle : les ministres, les députés, les diplomates, les magistrats, les préfets, les sous-préfets, réveillés de leur sommeil, secoués de leur torpeur, dominés par une poussée irrésistible, s'engageant de gré ou de force, à la suite des poètes et des « intellectuels » dans un chemin où ils avaient d'abord refusé de marcher.

C'est assurément une des plus mémorables victoires qu'ait remportées la littérature.

Victor Hugo et Napoléon. — Dans le premier chapitre de ce beau livre que le capitaine Alfred de Vigny a intitulé *Servitude et grandeur militaire*, on lit une page où se déclarent, avec une rare intensité d'expression, les sentiments que la génération de 1825 éprouvait pour Napoléon.

Alfred de Vigny, né cinq ans avant Victor Hugo, parle ici moins en son nom personnel, qu'au nom de sa génération tout entière. Si nous avions le loisir de feuilleter les confidences de tous les grands hommes dont le génie a illuminé ce siècle, nous trouverions partout les mêmes images impériales, les mêmes visions d'épopée, les mêmes mirages de gloire. Nous pourrions faire comparaître les uns après les autres, tous ces rares esprits. Tous, malgré la diversité de leurs origines et les différences de leurs opinions, nous raconteraient comment leur enfance fut hantée par la légende de l'Aigle.

L'empreinte de l'éducation, l'influence de la famille, les préjugés des castes, les rancunes des partis n'y font rien. La fascination de l'homme prédestiné, le prestige de la France victorieuse sont plus forts que toutes les préventions. Lamartine, descendant d'une lignée de hobereaux, fils d'un émigré et d'une dévote, neveu d'une chanoinesse de Saint-Martin-en-Beaujolais, élève des Révérends Pères de la Foi, Lamartine a improvisé, au printemps de 1823, dans une heure d'enthousiasme, une *Ode à Bonaparte*.

Balzac, né trois ans avant Victor Hugo, Balzac qui professait, dans la préface de la *Comédie humaine*, que « le catholicisme et la royauté sont deux principes jumeaux », Balzac qui se vantait d'être un bon élève du vicomte de Bonald, Balzac n'a-t-il pas donné une large place, dans son œuvre colossale, aux souvenirs de sa jeunesse hypnotisée par Napoléon Bonaparte? On lira, pour s'en convaincre, la *Femme de trente ans*, *la Paix du Ménage*, *un Ménage de garçon*, *le Colonel Chabert*.

Le 10 janvier 1831, le théâtre royal de l'Odéon représentait *Napoléon Bonaparte ou trente ans de l'histoire de France*, drame en cinq actes, par l'intarissable Alexandre Dumas.

Si l'on veut comprendre à quel point Victor Hugo, dans toutes les évolutions de ses pensées et de ses sentiments, fut d'accord avec les plus illustres de ses contemporains, on peut invoquer aussi le témoignage de Musset et relire le chapitre II de la *Confession d'un enfant du siècle*.

Victor Hugo a donc été, non pas le traducteur d'une impression personnelle, mais l'interprète de toute une génération d'hommes, lorsqu'il a fixé, en puissantes couleurs, les souvenirs de son enfance bercée aux sonneries des trompettes impériales.

Si Alfred de Vigny, officier de la garde royale; si Lamartine, qui avait été garde du corps, et qui, après le retour de l'île d'Elbe, avait chevauché aux portières du roi fuyant vers la frontière; si Balzac, qui avait écrit, pour plaire au gouvernement de la Restauration, une histoire enthousiaste des Jésuites; — si Musset, dont la jeunesse fut imprégnée de royalisme, si tous admirèrent celui dont Victor Hugo a pu dire :

Toujours lui! lui partout!

comment s'étonner, après cela, que le fils du général Hugo, le neveu du commandant Hugo, l'ancien enfant de troupe du Royal-Corse, l'ancien pensionnaire impérial du collège des Nobles de Madrid, ait mêlé à sa ferveur de néophyte du royalisme un arrière-fond d'enthousiasme passionné pour le génie d'un empereur qui avait fait la France si belle, et qui avait recommencé, devant l'univers émerveillé, les exploits des temps héroïques?

Victor Hugo a été la voix du siècle, acclamant Napoléon.

Le jeune « jacobite » de 1825, placé par le sort à un confluent d'idées et de sentiments contradictoires, a beau s'indigner contre celui que les ultras appellent Buonaparte, il ne parvient pas à maudire sans restriction l' « ogre de Corse ». Même dans les *Odes* du jeune pupille de la Société royale des Bonnes-Lettres, un cri d'admiration vient démentir brusquement, contre la volonté de l'auteur, les exclamations indignées et les malédictions emphatiques.

« Une ordonnance royale, dit Abel Hugo, prescrivit, en 1823, que, pour perpétuer le souvenir du courage et de la discipline dont l'armée française avait donné tant de preuves en Espagne, l'arc de triomphe de l'Étoile serait immédiatement terminé [1]. » Victor Hugo commenta en quatre strophes cette ordonnance. Et c'est la première fois que l'on vit se dresser, dans ses vers, l'arc impérial, le « monument vainqueur » autour duquel sa poésie éclatante a fait flamboyer une auréole [2].

Le nom de Victor Hugo et le nom de Napoléon Bonaparte sont devenus, dans l'histoire littéraire, à peu près aussi inséparables que l'étaient, dans les fables de la Grèce, les deux noms d'Homère et d'Achille.

L'aigle, dont la chute traverse d'un « foudroyant sillon » les *Chants du crépuscule*, apparaît pour la première fois dans l'ode XI du livre I. Plus loin, dans les *Deux Iles*, le poète développe un motif qui est indiqué par Chateaubriand dans une belle page des *Mémoires d'outre-tombe*. C'est une erreur de croire que les inspirations napoléoniennes de Victor Hugo soient venues de ce qu'on appelait, sous la Restauration, le parti libéral. Il n'est pas

1. Abel Hugo, *Histoire de la campagne d'Espagne* en 1823, t. II, p. 342.
2. *A l'Arc de triomphe de l'Etoile*, Ode VIII du livre II. Cf. Les *Voix intérieures*.

vrai que le poète de *Napoléon II* ait simplement refait, avec plus de magnificence, les chansons de Béranger. La pensée de Victor Hugo a suivi, dans son évolution impérialiste, le caprice de Chateaubriand. Celui-ci, dans sa prose épique, a presque les mêmes accents que celui-là dans ses épopées versifiées. Chateaubriand a chanté, lui aussi, la vieille garde, ces « grenadiers couverts de blessures, vainqueurs de l'Europe, qui avaient vu tant de milliers de boulets passer sur leurs têtes, qui sentaient le feu et la poudre; ces mêmes hommes, privés de leur capitaine, forcés de saluer un vieux roi, invalide du temps, non de la guerre, dans la capitale envahie de Napoléon [1]... » Voilà, pour ainsi dire, le texte des lithographies de Raffet ou des tableaux de Charlet. Les petitesses des émigrés, les maladresses des étrangers, les humiliations des Français, Chateaubriand a senti tout cela mieux que personne et en a communiqué la sensation à Victor Hugo. C'est lui qui, au milieu des politiciens à courte vue, discerna le parti que l'histoire et la poésie pourraient tirer un jour de l'exil de Sainte-Hélène. Là-bas, sur ce volcan éteint, sur cette pierre brûlée, toujours entourée de nuages, sur cette lave à peine refroidie, symbole d'une destinée violente et captive, le proscrit impérial devait paraître plus formidable que jamais. Ce « roc où passent les orages » était un piédestal fait à souhait pour le glorieux banni. C'était une prison lugubre et altière. Les haines intelligentes que Napoléon avait soulevées contre lui semblent avoir cherché le socle idéal où pouvait s'achever la légende de l'Empereur. L'île des tempêtes a transfiguré son prisonnier. Elle l'a magnifiquement associé, pour toujours, à la beauté abrupte de ses falaises sans plages et sans rades. Les voyageurs rapportent que, dans les parages de cette île sourcilleuse qui attire les nuages comme un aimant le fer, les couchers de soleil sont admirables. L'astre impérial déclina superbement. « Il s'accrut, dit Chateaubriand, il s'accrut, dans sa captivité, de l'énorme frayeur des puissances : en vain l'Océan l'enchaînait, l'Europe armée campait au rivage, les yeux attachés sur la mer [2]. »

1. *Mémoires d'outre-tombe*, t. VII, p. 386.
2. *Ibid.*, t. IV, p. 41.

Victor Hugo semble avoir paraphrasé cette pensée, lorsqu'il a dit :

Qu'il est grand là surtout, quand, puissance brisée,
Des porte-clefs anglais misérable risée,
Au sacre du malheur il retrempe ses droits,
Tient au bruit de ses pas deux mondes en haleine,
Et, mourant de l'exil, gêné dans Sainte-Hélène,
Manque d'air dans la cage où l'exposent les rois [1] !

On pourrait suivre encore plus loin ces deux courants parallèles, qui entraînent dans la même direction la prose poétique de Chateaubriand et la poésie éloquente de Victor Hugo. Rêveries de Napoléon à la vue de la mer, évocation de l'Orient merveilleux où rayonna l'aurore de sa jeune gloire, dernières pensées qui hantèrent son agonie dans la nuit du 5 mai 1821, tels sont les « thèmes » préférés qui se retrouvent, par une rencontre singulière, dans les *Orientales*, dans les *Chants du crépuscule* et dans les *Mémoires d'outre-tombe* [2].

Le 7 octobre 1830, une pétition fut déposée sur le bureau de la Chambre, à l'effet de ramener les cendres de l'Empereur et de les ensevelir sous la Colonne. L'assemblée crut devoir « passer à l'ordre du jour ». La garde nationale n'aimait pas la garde impériale. Les gros banquiers de 1830 étaient gênés par la Grande Armée. Victor Hugo s'indigna et la seconde *Ode à la Colonne* sonna, dans le *Journal des Débats*, comme une fanfare.

Cependant le malheur s'acharnait sur la dynastie de Napoléon. Le roi de Rome mourut très jeune, après avoir traîné dans les limbes d'une cour étrangère une vie pâle et triste. De cette nouvelle infortune, ainsi que de l'antithèse qui opposait la destinée du fils à celle du père, naquit l'ode sur Napoléon II.

Dors, nous t'irons chercher, ce jour viendra peut-être [3]...

Il n'appartient qu'aux poètes de faire des promesses aussi magnifiques, et de les tenir.

En 1840, le roi Louis-Philippe résolut de céder à cet amour de la gloire militaire, qui est la passion principale des Français.

1. *Lui* (Les *Orientales*, XL).
2. *Ibid.* — *Napoléon II* (dans les *Chants du crépuscule*). — *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, p. 45.
3. *A la Colonne* (dans les *Chants du crépuscule*).

La France ne faisait pas alors très noble figure devant l'Europe. L'affaire du droit de visite venait d'humilier notre diplomatie. La « paix à tout prix » maintenait l'armée dans les casernes. Le roi, pour réparer ce dommage, s'empressa de commander à Horace Vernet une série de tableaux belliqueux. Ensuite, il chargea son propre fils, le prince de Joinville, d'aller recueillir à Sainte-Hélène les cendres du héros. La pompe du retour des Cendres fut triomphale et funèbre. Victor Hugo nous en a laissé l'inoubliable tableau [1]. Il a salué l'Empereur mort par un chant d'allégresse et de deuil qui retentit comme le roulement d'un tambour voilé de crêpe.

Il avait contribué très efficacement à cet hommage. Il avait assumé un rôle qui semble dévolu aux grands poètes, et qui consiste à veiller jalousement sur les gloires authentiques de la nation. Il avait dit :

Je garde le trésor des gloires de l'Empire;
Je n'ai jamais souffert qu'on osât y toucher.

Les poètes sont au-dessus des partis. Ils doivent être plus attentifs à ce qui nous unit qu'à ce qui nous divise. Ils acceptent, sans aucun reniement, l'héritage des générations mortes. Ils respectent le passé, en regardant le présent et en préparant l'avenir. L'oubli, chez les nations malheureuses, est le commencement de l'abdication. Malgré les événements qui ont livré de nouveau à la passion des luttes politiques le nom de Napoléon, la gloire de l'Empereur demeure intacte, parce qu'il a pour lui les poètes. Le génie de l'art, consacré au génie de l'action, nous apparaît, après tant d'épreuves, comme le recours des peuples vaincus et le réconfort des démocraties fatiguées.

Mieux que la crypte abbatiale de Saint-Denis, mieux que les caveaux laïques du Panthéon, mieux que la coupole dorée des Invalides, le verbe souverain des poètes saura préserver de toute profanation le linceul de pourpre où dorment les dieux morts, et où reposent, pour se réveiller peut-être au jour des grandes angoisses de la patrie, les ossements des héros disparus.

1. *Le Retour de l'empereur* (ordinairement imprimé après *Les Rayons et les Ombres*).



VICTOR HUGO

D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE A. DEVÉRIA

(1829)

Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

III. — De 1830 à 1848.

Victor Hugo et le moyen âge. — Un jour, au mois de juillet 1819, Dureau de la Malle, traducteur de Tacite, publia, dans le *Conservateur* de Chateaubriand, un article, intitulé la *Bande Noire*. C'était une satire en prose contre certains accapareurs, qui achetaient, à vil prix, des châteaux « moyenâgeux » et les convertissaient en carrières. Victor Hugo s'indigna, en vers, contre cette profanation. Il flétrit, lui aussi, la *Bande noire*, c'est-à-dire les pilleurs d'épaves qui, en démolissant les vieux donjons, défiguraient l'ancienne France.

Le « moyenâgisme » romantique de Victor Hugo fut l'effet des ardeurs d'un jeune royaliste, au moins autant que le résultat des investigations d'un novateur épris de couleur locale. Remonter le cours des siècles jusqu'au temps où le roi saint Louis rendait la justice sous un chêne, c'était, pour l'imagination naïve du jeune « jacobite », honorer la dynastie légitime, enfin restaurée sur les fleurs de lys. A la suite de Chateaubriand, de Nodier, de Soumet et même de Raynouard et de Millevoye, l'auteur des *Ballades* se plut à imiter, par les prouesses d'une poésie plastique et bigarrée, l'art des vieux miniaturistes et imagiers. Il évoqua les manoirs dont les toits en poivrière piquaient le ciel d'une silhouette aiguë et dentelée. Il dressa, au faîte des collines, l'orgueil invaincu des donjons. Montfort-l'Amaury le hanta. Sa virtuosité se divertit à surcharger ces bâtisses de toutes les annexes, de tous les ornements, de toutes les fioritures que pouvait lui suggérer sa mémoire, incroyablement fournie d'images et de signes.

Les *Ballades* sont une sorte de commentaire rythmé d'un album de dessins, que Taylor et Cailleux consacrèrent aux beautés du moyen âge, et qui fut, pour ainsi dire, le répertoire pittoresque des romantiques.

Victor Hugo se divertit à enluminer des miniatures, qui parfois rappellent ces vignettes dont s'illustraient, au bon vieux temps, les « livres d'heures » des duchesses. Deux amoureux qui, au printemps, devisent sous la feuillée parmi les bouquets d'un courtil; — un roi d'armes, montrant à quelque seigneur

les blasons des chevaliers qui doivent prendre part à un tournoi; — un burgrave chasseur qui, debout sur ses étriers, sonne du cor tandis que ses lévriers jappent de plaisir; — l'armement d'un chevalier d'après le cérémonial institué par le roi Artus; — un ménestrel, jouant de la mandore et récitant des romances devant une dame, en quelque chambre coloriée de verrières peintes; — telles sont les visions que ce jeune évocateur de choses mortes aimait à ressusciter.

Peu à peu, son rêve se précise. Son cauchemar se complique. Héraldiste amusé, il avait d'abord ouvragé, comme en se jouant, les lambels, les orles, les bandes et les lambrequins des armoiries. Il avait adroitement nuancé de vermillon, d'or, d'azur, de vair et de sinople les écussons des gentils chevaliers dont il entrechoquait, en tournois fantastiques, les armures historiées. Il savait la « façon et manière » dont les rois d'armes, ayant le drap d'or sur l'épaule, présentaient les lettres de défi aux seigneurs juges des joutes courtoises. Il aimait à faire flotter au-dessus des batailles l'oriflamme rouge que portaient les rois de France, en qualité d'avoués de l'abbaye de Saint-Denis. Et les cris de guerre! Avec quelle joie il en recueillait les échos, au fond des anciennes chroniques! *Flandre au lion!* disaient les comtes de Flandre. *Passavant les meilleurs!* criaient les comtes de Champagne. Montmorency disait : *Dieu ayde au premier baron chrétïen!* Et, par-dessus toutes ces clameurs héroïques, s'élevait le cri royal : Montjoye-Saint-Denis!

Un jour vint où la puissance de son imagination amplifia au delà de toute mesure l'idée qu'il se faisait du moyen âge. Il fut halluciné. Il vécut dans un rêve qui, par un prodige de génie, ressembla, en beaucoup de points, à la réalité. Les siècles passés s'ouvrirent devant lui, comme des asiles mystérieux, longtemps clos aux profanes, et soudain révélés par une formule magique. Non seulement les châteaux, mais les vieilles universités, les maisons bourgeoises, les cours de justice, les monastères, les hospices, les boutiques des marchands, les officines des apothicaires, les laboratoires des alchimistes, même les baraques des comédiens furent désormais ses retraites de prédilection. Le labyrinthe du vieux Paris lui devint familier. Il conversa tout haut avec des recteurs, docteurs et procureurs des

Quatre-Nations. Les bedeaux de l'Université passèrent devant lui, en soutane de drap noir, la masse sur l'épaule. Il erra dans les rues étroites du quartier Latin, se meurtrissant les pieds aux pavés pointus, mais dédommagé de sa peine par la jolie dentelure des pignons anguleux et par la délicate broderie des fenestrages. Il entendit des professeurs de scolastique débiter des sornettes à des étudiants croque-notes. Il se promena de préférence aux endroits de Paris où l'on voit d'un seul coup d'œil les trois clochers de Saint-Germain-des-Prés, le donjon du Louvre, la façade du Petit-Bourbon, le Pré-aux-Clercs, plein de spadassins, et, au loin, sur la colline, l'antique église de Montmartre. Il entra dans les chambres closes où les bourgeois, emmitouflés de fourrures, se chauffent les pieds sur leurs chenets, tandis qu'un chat pelotonné ronronne près de l'âtre. Il se garda des lépreux qui vont par les faubourgs en faisant claquer une cliquette afin d'éloigner les passants. Il s'apitoya sur le sort des pauvres malades qui couchent deux à deux dans les dortoirs de l'Hôtel-Dieu. Il musa aux devantures des barbiers et des tailleurs. Les patients, que les dentistes et les chirurgiens tenaillent, le firent pleurer par leurs grincements de dents et presque rire par leurs grimaces. Combien il se divertit à dénombrer les cornues, les alambics, les pinces, les soufflets, les éprouvettes, les fourneaux dont se servent les gens un peu fous qui cherchent la pierre philosophale! La figure de dame Astrologie, entourée de sorciers, de sorcières et de diables, hanta ses insomnies. Et il aperçut, dans la brume des crépuscules, la silhouette indécise des vieilles fées, filandières de nos destinées.

Les fêtes et réjouissances populaires furent un régal pour ce flâneur épique. Il attela des chevaux caparaçonnés de grelots sonnants au chariot bouffon de la Mère folle. Il se réjouit, lorsque les écoliers entonnèrent la fameuse chanson :

Orientis partibus
Adventavit asinus.

Il trouva de la raison dans les propos des fous. Car un vieil adage dit ceci :

On doit prendre sans nulluy mépriser
Conseil de tous voire de son message,
Le bon temps prendre et le faulx despriser :
Souvent un fol conseille bien un sage.

Bref, le moyen âge, tel que Victor Hugo l'a conçu, fut un échafaudage de pierres et une mêlée d'hommes, une bâtisse et une bataille, quelque chose de touffu comme une forêt, de rude comme une tour crénelée et de mouvant comme un fleuve. Un grand souffle d'épopée sort de ce grouillement confus, où les épées s'ébrèchent sur les casques, où les boucliers s'affrontent sans se rompre, où les cottes de maille font un cliquetis d'acier tandis que des chevaux entrevus s'ébrouent, et qu'au loin, dans la cité pacifique, les vilains, taillables et corvéables, sont négociants ou manouvriers. A l'horizon, dès la première pointe de l'aube, les clochers et les dômes s'auréolent d'une lumière d'or. Le soleil de midi flamboie sur les coupoles et sur les tourelles. Le soir enveloppe de voiles bleus la déchiqueture que dessinent, sur le couchant, les angles infiniment variés des créneaux carrés, des clochetons aigus, des absides hérissées de gargouilles, des faîtages en dents de scie et des frontons ajourés. Écoutez!... Au-dessus du bruissement des châteaux, où déjà les fenêtres s'illuminent, au-dessus du murmure des cités que parsème un va-et-vient de clartés errantes, une large rumeur se prolonge, de proche en proche, en ondes sonores. C'est l'*Angelus*. La voix des cloches s'élève sur les villes assoupies. Les carillons se répondent, d'un bout à l'autre des paroisses. C'est la musique des anges, qui berce et endort, quand vient le soir, la souffrance humaine. Et dans ce chant, où les notes légères alternent avec les sonorités profondes, domine le formidable bourdon de Notre-Dame-de-Paris.

Notre-Dame-de-Paris! La basilique métropolitaine occupe le centre de ce moyen âge ressuscité, poétisé, magnifié. Ses deux tours carrées barrent d'une double masse le ciel au-dessus des maisons petites. Énorme et délicate, l'église est là, durable dans la caducité des hommes, solide dans la fragilité des choses. Ses proportions sont vastes, et ses grâces sont infinies. Gigantesque, elle se pare de gentillesses menues. On s'étonne devant la grosseur trapue des piliers qui soutiennent sa voûte, et l'on est charmé devant la finesse des colonnettes minces qui s'effilent, comme des tiges de fleurs, entre les arcs des ogives. Ni dans l'Aquitaine, ni dans l'Anjou, ni dans le Languedoc, ni dans la Normandie, ni même en Alsace, on ne trouverait un monument

comparable à cette merveille de l'Ile-de-France. Ses trois porches, habités par une foule innombrable de saints et de saintes, semblent les ouvertures du Paradis. Sa rosace, incendiée de vitraux multicolores, resplendit comme un soleil tournoyant. Ses galeries aériennes sont l'antichambre des parvis célestes. Les balustres de ses corniches s'emperlent d'une riche bordure, aussi précieuse que les diadèmes des rois.

Le meilleur éloge que l'on puisse faire du roman fantastique et réel que Victor Hugo intitula *Notre-Dame-de-Paris*, c'est de dire que ce poème n'est pas indigne du sujet qu'il célèbre ni du patronage qu'il invoque.

Victor Hugo et la Révolution. — Les poètes sont changeants. Victor Hugo commença par se représenter l'ancien régime sous la forme d'une cathédrale qui était à la fois la maison de Dieu et la maison du peuple. Peu à peu, le mirage radieux de Notre-Dame-de-Paris s'effaça de ses yeux. Il y substitua une vision pesante, sinistre, difforme : la Bastille.

Sur l'histoire de cette geôle fameuse, il partagea tous les préjugés haineux de Louis Blanc, toutes les erreurs naïves de Michelet. Les hautes murailles et les grosses tours de cette forteresse lui apparaissaient comme le repaire du despotisme et comme le boulevard de la tyrannie. Le fossé bourbeux sur lequel se relevait le pont-levis de la Bastille lui parut être la limite d'un lieu infernal où l'ancienne royauté avait accumulé l'horreur et entassé les crimes. Il ne songea pas que les atrocités du 14 juillet 1789 ne différaient pas beaucoup des prétendus forfaits qui avaient précédé ce jour de tuerie.

La sainteté des échauffourées violentes, par lesquelles furent compromises les réformes dues à l'initiative des États généraux, a été, depuis les environs de l'année 1847, un des dogmes favoris de Victor Hugo. Dès le mois de janvier 1834, le poète des *Odes et Ballades* avait écrit une *Étude sur Mirabeau*, où déjà le « jeune jacobite » de 1817 cédait le pas au « révolutionnaire de 1830 ». Mais ce « révolutionnaire » fit une première infidélité aux principes de 93, en publiant, sous le titre de *Claude Gueux*, un plaidoyer contre la guillotine. A cette époque, il ne traitait pas encore les rois de *monstres*, de *bandits*, de *tigres*, de *vampires*. Il ne les comparait pas à des *poux sur une*

souquenille immonde. Au contraire, il écrivait ceci : « Rien n'est plus facile aujourd'hui que d'insulter les rois. L'insulte aux rois est une flatterie adressée ailleurs. » Le 21 juillet 1842, Victor Hugo, directeur de l'Académie française, fut chargé de porter au pied du Trône l'expression des regrets que l'Institut avait ressentis en apprenant la mort tragique du duc d'Orléans, prince royal. Sa harangue respirait les plus purs sentiments de fidélité envers la dynastie de Louis-Philippe.

Il est vrai que, sous la monarchie de Juillet, on pouvait concilier le respect de la royauté avec le culte de la Révolution. La bourgeoisie censitaire avait fondé sur une équivoque ce régime ambigu. Cette antinomie dut plaire à Victor Hugo, qui, nous l'avons dit, aimait les antithèses.

Il avait souvent des entrevues familières avec le roi Louis-Philippe, qui le recevait sans cérémonie, « vêtu d'un habit marron, d'un pantalon noir et d'un gilet de satin noir ou de piqué blanc, cravate blanche, bas de soie à jour et souliers vernis[1] ». Le poète, toujours désireux de monter sur une tribune, bien qu'il ne fût pas orateur, voulait être pair de France, comme Chateaubriand. M. Pasquier, chancelier de la cour des Pairs, et M. Decazes, grand référendaire, s'opposaient à sa nomination. L'amitié du roi passa outre. Le « vicomte » Hugo fut nommé pair de France par ordonnance royale du 13 avril 1845.

Il fréquenta le monde officiel, dînant chez M. de Salvandy, causant chez M. Guizot, dansant chez le duc de Montpensier. Dans le même temps, il écrivait les *Misérables* et les *Contemplations.*

Tandis qu'il rédigeait cette épopée humanitaire, et qu'il travaillait à ce chef-d'œuvre de lyrisme, les utopies sociales de Pierre Leroux et de Cabet, mises à la portée des foules par les intarissables romans de George Sand, travaillaient les esprits autour de lui. On parlait vaguement de République. Et la République, étant alors située dans l'idéal, était fort belle. La presse quotidienne persuadait au public que les institutions républicaines seraient nécessairement accompagnées par une soudaine renaissance des vertus spartiates. Le grand orateur

1. *Choses vues.*

Lamartine allait de banquet en banquet, et se faisait applaudir par les ouvriers, en flétrissant, au dessert, les « turpitudes » de la monarchie parlementaire. Jamais l' « état d'âme » de la France ne fut plus bizarre qu'aux abords de l'année 1848. Personne — ou peu s'en faut — ne souhaitait une révolution. Et tout le monde travaillait inconsciemment à la faire. Le roi Louis-Philippe fut mis à la porte de son royaume par quelques gardes nationaux qui n'eurent d'autre mérite que de ne pas savoir au juste ce qu'ils voulaient faire.

Victor Hugo fut républicain avec la République de 1848. Si cet événement historique n'avait pas troublé, pendant quelque temps, les destinées de la France, les *Misérables* et les *Contemplations* n'auraient pas subi, çà et là, des retouches et des surcharges, commandées à l'auteur par les exigences tardives de son socialisme volontiers nuageux.

Pendant les journées orageuses qui suivirent la révolution du 24 février, Victor Hugo fut inquiété par la gloire de Lamartine. Le poète des *Méditations*, élu ou plutôt « plébiscité », dans dix départements, était le représentant de 2 300 000 citoyens. Il apparaissait dans une lumière d'apothéose. Il planait au-dessus de l'humanité. Le poète des *Feuilles d'automne* fut, sinon jaloux de cette fortune inouïe, du moins fasciné, hypnotisé. Il se jura sans doute de suivre, en cet empyrée, son illustre rival. Les hommes de lettres n'étaient pas rares à l'Assemblée nationale constituante de 1848. Alexandre Dumas fut candidat, et entreprit de se faire élire en adressant à tous les curés de Paris, l'expression des sentiments spiritualistes dont il se prétendait animé. Alfred de Vigny, Alphonse Karr se présentèrent en province. Victor Hugo, candidat à Paris, terminait sa profession de foi par ces mots :

> Si mes concitoyens jugent à propos, dans leur liberté et dans leur souveraineté, de m'appeler à siéger, comme leur représentant, dans l'Assemblée qui va tenir entre ses mains les destinées de la France et de l'Europe, j'accepterai avec recueillement cet austère mandat... S'ils ne me désignent pas, je remercierai le ciel, comme ce Spartiate, qu'il se soit trouvé dans ma patrie neuf cents citoyens meilleurs que moi.

Les électeurs de Paris estimèrent qu'il y avait quarante-sept citoyens meilleurs que Victor Hugo. Le poète des *Odes et Bal-*

lades n'obtint, sur le nombre total des candidats, que le quarante-huitième rang. C'est-à-dire qu'il ne fut pas élu. Heureusement, l'assemblée, décimée par des options, des annulations ou des démissions, ne fut pas en nombre. Le département de la Seine dut nommer onze représentants nouveaux. Cette fois, Hugo passa.

David d'Angers écrivait à Victor Pavie, en août 1848 :

La conduite politique de Victor Hugo m'afflige beaucoup. Comment le génie peut-il s'amoindrir ainsi, et le cœur ne pas battre pour la patrie, réveillée par quelque chose d'aussi grand que ce qui se passe sous nos yeux?

L'action politique de Victor Hugo à l'Assemblée constituante se réduisit à une propagande aveugle en faveur de Louis-Napoléon Bonaparte, et à une série de votes en faveur de tous les projets présentés par la Droite.

IV. — De 1848 à 1885.

Victor Hugo et le second Empire. — Au mois de juillet 1848, Victor Hugo fit savoir à ses collègues, dans les couloirs de l'Assemblée constituante, son dessein de fonder un journal qui s'intitulerait l'*Événement*. Le premier numéro de cette gazette parut, quelques jours après, orné de cette épigraphe : *Haine vigoureuse de l'anarchie; tendre et profond amour du peuple.* Charles Hugo, fils aîné du poète, fut le principal rédacteur de l'*Événement*. Auguste Vacquerie, Paul Meurice, Théophile Gautier, Léon Gozlan, Alphonse Karr, Gérard de Nerval, Edouard Thierry, Théodore de Banville, Auguste Vitu, Champfleury, Dumas fils travaillaient à côté de lui. Sauf Vacquerie, ce n'étaient point là des républicains très chauds. L'*Événement* traita fort mal la plupart des hommes honorables que nous appelons maintenant des « vieilles barbes ». Le 25 septembre 1848, l'*Événement* salua par des accents dithyrambiques l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte dans cinq départements. Un mois après, l'*Événement* posa la candidature du prince à la présidence de la République.

Les intrigues des politiciens détachèrent Victor Hugo de la

cause bonapartiste. L'illustre poète, ayant travaillé à l'éviction du général Cavaignac et à l'avènement de Louis-Napoléon Bonaparte, espérait obtenir le portefeuille de l'Instruction publique. Un député quelconque en fut gratifié. D'où les colères qui nous ont valu le recueil des *Châtiments*.

Ces poèmes irrités marquent un retour de Hugo vers la satire, où l'avait déjà conduit, au début de sa vie littéraire, une impérieuse vocation. On peut supposer qu'aux ressentiments dont Victor Hugo était animé contre la personne de Napoléon III, s'ajoutèrent, après le coup d'État du Deux décembre, des indignations d'un ordre plus relevé.

Le ton des *Châtiments* est souvent tendu, déclamatoire, artificiel. Nul part peut-être la virtuosité de Victor Hugo n'a éclaté en un plus furieux débordement d'antithèses, de métaphores, d'hyperboles. C'est la rancune de Perse, avec l'ingénuité en moins. C'est la fougue de Juvénal, avec un art de composition et un talent d'expression où n'atteignit jamais ce vieil officier mécontent. Visiblement, Victor Hugo a voulu, dans ce livre superbe et irrité, parler non seulement pour son siècle, mais aussi pour les générations futures. Il a eu l'ambition de « clouer au pilori de l'histoire » les gens dont la fortune avait gêné ses ambitions ou dont la médiocrité encombrante lui déplaisait. C'est pourquoi les *Châtiments* sont un catalogue d'accusations outrageantes, un véritable Bottin de la diffamation. Tous les dignitaires du second Empire, et même quelques personnes innocentes des « turpitudes » impériales, défilent, dans cette revue macabre, avec un écriteau infamant. C'est un abatage, un jeu de massacre. M. de Falloux, chez qui le poète avait dîné en compagnie de Villemain, de Cousin, de Saint-Marc-Girardin, de Viennet devint un Séjan; Rouher fut une « catin ». Troplong fut une « servante ». Bertrand fut « l'horreur du patriote », parce qu'il fallait une rime à Sibour-Iscariote. Le nom de Baroche « n'est plus qu'un vomitif ».

Victor Hugo, dont le génie était privé des lumières qui sont parfois départies à de simples intelligences, n'a jamais compris la quantité de ridicule que contiennent les vers suivants :

> ... Souvent, du fond des geôles sombres
> Sort, comme d'un enfer, le murmure des ombres

Que Baroche et Rouher tiennent sous les barreaux,
Car ce tas de laquais est un tas de bourreaux,
Étant les cœurs de boue ils sont les cœurs de roche.
Ma strophe alors se dresse, et pour cingler Baroche,
Se taille un fouet sanglant dans Rouher écorché

Cet amoncellement d'invectives versifiées et parfois chevillées, semble particulièrement déplaisant et (disons le mot) regrettable, lorsqu'on se rappelle que l'auteur avait tout tenté pour être, dans les conseils du gouvernement, le collègue des hommes qu'il flagelle avec tant d'impétuosité. Les faits sont là, dans leur matérialité brutale, décisive et terrible. La légitime admiration qu'inspirent à tous les amis de la Beauté les chefs-d'œuvre du poète ne doit pas cacher aux yeux des partisans de la vérité les défaillances du polémiste. David d'Angers avait apparemment vu juste, à son ordinaire, lorsqu'il écrivait :

Lamartine a toujours eu de nobles accents. Jamais la bassesse et le sensualisme ne l'ont effleuré... Hugo, d'une nature plus sensuelle, ne sait pas s'élever au-dessus de la vanité bourgeoise.

Les *Châtiments* — très différents des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné — sont une œuvre de vanité déçue, aigrie, rancie, rancunière. La rhétorique, la pire de toutes les rhétoriques, celle de la haine, provoque et accélère jusqu'au spasme ces convulsives éructations de bile. La maîtrise coutumière de Victor Hugo lui a permis, là comme ailleurs, de créer un genre. Mais quel genre ! L'insulte qui se répand sur tout, la grossièreté forcenée, l'injure systématique, la caricature forcenée, bref le journalisme moderne dans ce qu'il a de moins généreux.

Quelques poèmes d'un lyrisme noble ou d'un souffle puissant (l'*Expiation*, les *Abeilles*) sauveront de l'oubli ce recueil qui, sans cela, risquerait de n'avoir d'autre importance que celle d'un document historique.

Victor Hugo, qui savait profiter littérairement de toutes les circonstances de sa vie, a fait un usage très poétique de la proscription et de l'exil auxquels il ne s'exposa malheureusement qu'après avoir épuisé tous les moyens de conciliation qui auraient pu lier sa fortune à celle du Prince-Président. Jersey, Guernesey furent pour lui deux piédestaux du haut desquels il

domina son siècle. On ne peut s'empêcher de considérer comme un effet de son constant bonheur littéraire les circonstances qui le menèrent dans ces deux îles. Victor Hugo n'avait plus rien à faire à Paris. Son passage dans la politique avait compromis sa personne par une diminution de prestige dont ses œuvres souffraient un peu. Il avait besoin de retrouver un socle et de se refaire une auréole. Le recueillement de la solitude, les longues heures de loisir, loin des assemblées délibérantes et des conversations mondaines, donnèrent à son génie un renouveau de verdeur et lui firent porter une nouvelle floraison. On peut dire qu'en ces années d'automne, il découvrit la mer, qu'il n'avait vue qu'en passant. Il vécut dès lors dans l'intimité quotidienne des vagues, dont le murmure fut l'accompagnement majestueux de ses paroles. Il fut bercé par les souffles puissants qui viennent du large. Il écouta, d'une oreille attentive, les voix de l'immensité. Ces heures « contemplatives », ces longues journées de méditations et de rêves nous ont valu ces *Contemplations*, que beaucoup de connaisseurs regardent comme le recueil où le génie du poète atteignit son plus haut degré de maturité, et, pour ainsi dire, son point de perfection. A mesure qu'il s'éloignait des orages de sa jeunesse et des tempêtes de son âge mûr, Victor Hugo devenait plus apte aux longs efforts et aux vastes pensées. Il soutint et il gagna, ayant déjà dépassé la cinquantaine, la gageure de prouver, en dépit de Voltaire, que les Français ont la tête épique. La *Légende des siècles*, suite de poèmes fabuleux dont la grandiloquence étincelle de beautés neuves, comble une lacune dans l'histoire de la littérature française. C'est un cycle d'épopées où l'auteur a l'ambition d'enclore tous les progrès de l'humanité. Cela commence avant le déluge, et cela finit au delà du terme assigné au jugement dernier. Cette conception bizarre, et souvent puérile (évidemment suggérée par la *Bible de l'humanité*, de Michelet), fut heureusement l'occasion des plus prodigieuses réussites où le génie de Victor Hugo ait triomphé. Il y a, d'ailleurs, dans ces poèmes, un manque de modération et de mesure qui stupéfie. Jamais Victor Hugo n'a eu moins de goût que dans la *Légende des siècles*. Mais le goût n'a presque jamais été la vertu cardinale des grands poètes. Une période

délicieuse s'achève parfois, dans cette épopée, par un calembour énorme, tapi comme un monstre jovial au détour d'un alexandrin. Une digression bizarre se jette au travers d'un récit, comme un bloc erratique. Mais quelles trouvailles parmi tous ces déchets, quelles perles d'un bel orient, dans ces cascades de vers souvent étranges! L'*Inscription du roi Mésa* plut aux assyriologues, bien que Victor Hugo n'eût point l'exactitude archéologique de Théophile Gautier. *Aymerillot* est un ingénieux décalque de nos *Chansons de geste*. *Eviradnus* est un long récit où s'épanche, avec la faconde d'un aïeul, cette fertilité homérique et vraiment inépuisable, qui fut la faculté maîtresse de Victor Hugo vieillissant. Les *Pauvres Gens*, dont le thème et quelques hémistiches sont empruntés au pâle versificateur Charles Lafont feraient couler encore plus de larmes, si l'émotion sincère dont ce poème est animé n'était parfois gâtée par une verbosité trop complaisante. La *Rose de l'Infante* est un chef-d'œuvre, digne d'être illustré par Vélasquez. Malheureusement, il y a déjà, dans la *Légende des siècles*, des vers, des strophes, des pages, qui ressemblent à du faux Victor Hugo. et qui paraissent sortir de l'atelier poétique d'Auguste Vacquerie.

De même, les *Chansons des rues et des bois* ont perdu quelques-uns de leurs premiers admirateurs, depuis que Catulle Mendès a trop bien réussi à les pasticher. Les œuvres qu'un simple ouvrier de lettres peut imiter avec une telle perfection doivent recéler un mystère d'iniquité. L'artifice en est trop évident. La prodigieuse machine à rimer qu'était le génie de Victor Hugo tourne, ici, trop souvent à vide. L'habileté rythmique du poète y est surprenante. C'est une gageure, que de composer tout un volume de vers en quatrains d'octosyllabes (quatorze cent cinquante-deux quatrains!). Les critiques sérieux affirment que cet amusement d'un homme de génie a quelque chose de puéril et de sénile tout à la fois. Telle de ces chansons, volontiers grivoises, ressemble aux refrains et aux rigodons d'un Béranger colossal. Et quels calembours!

On entendait Dieu, dès l'aurore,
Dire : *As-tu déjeuné, Jacob?*

En 1865, année où furent publiées les *Chansons des rues et des bois*, Victor Hugo était déjà grand-père, ou n'était pas loin de l'être. Il avait passé l'âge où l'on peut, sans manquer de grâce, célébrer le pied mignon de Musette et pincer la taille ronde de Mimi-Pinson. Le poète de la *Légende des siècles* crut devoir batifoler dans les bois de Meudon, au sortir de l'Apocalypse. Il alla, sans transition, de Patmos à Billancourt et du Parnasse à Montmartre. Il chiffonna le corsage de Babet, après avoir baisé dévotement, du bout des lèvres, la robe étoilée des Muses. Singulier divertissement. On dirait une fredaine d'Olympio, émoustillé par une lecture de Paul de Kock.

Victor Hugo avait voulu, par la *Légende des siècles*, donner à la France une *Iliade*. Il entreprit, par les *Travailleurs de la mer*, de léguer une *Odyssée* à nos arrière-neveux. Ce roman océanographique, inspiré peut-être par le poème en prose que Michelet a intitulé *La Mer*, est tout imprégné des odeurs marines qui flottent sur les plages de Guernesey. Les grâces et les beautés de cette île y apparaissent en descriptions vives, parfois diffuses, souvent charmantes. Quel dommage que Victor Hugo, prodigieux accumulateur de mots, ait cru devoir verser dans ce récit tout le vocabulaire maritime qu'il venait d'apprendre, sur la jetée, en causant avec les pilotes et avec les calfats, ou plutôt en feuilletant, chez lui, des glossaires techniques! Ce ne sont que boulines, drisses, bigots, emboudinures, moques, moufles, cabillots, margouillets, pataras, gabarons, joutereaux, calebas, galoches, pantoires, racages, chouquets, garcettes, fumelles... Toutes les planches, tous les filins, tous les agrès d'un bateau y sont décrits, depuis l'étrave jusqu'à l'étambot. Il faudrait, pour bien comprendre ce livre, avoir constamment sous la main le dictionnaire nautique de Jal.

La même intempérance de technicité verbale apparaît dans l'*Homme qui rit*, sorte de cauchemar historique, où Victor Hugo a versé plusieurs tomes dépareillés d'une vieille *Histoire d'Angleterre*, trouvée dans un placard, à Jersey.

Si l'on mentionne *William Shakespeare*, essai tumultueux de critique littéraire — unique tentative de Victor Hugo pour réussir dans un genre qu'il méprisait, — on aura énuméré à peu près complètement la liste des travaux littéraires par lesquels

le génie vaste et divers de Victor Hugo s'efforça d'accaparer, pendant toute la durée du second Empire, l'attention du public.

Victor Hugo et la troisième République. — Le 4 septembre 1870, la France vaincue se consola de sa défaite en renversant le gouvernement impérial. Victor Hugo revint à Paris en passant par Sedan. Il a rapporté, dans l'*Histoire d'un crime*, les impressions qu'il éprouva, en regardant par les vitres du wagon, le lieu sinistre où venait de sombrer la gloire de nos drapeaux. L'*Année terrible* est une touchante lamentation, une sorte de thrène sur les malheurs de la patrie.

Hanté, de plus en plus, par son rêve d'action politique, de propagande sociale et de réveil patriotique, l'ancien représentant de 1848 s'empressa de rédiger un *Appel* aux Français. Mais, pour parler aux foules, il était trop littérateur, trop artiste, pas assez apôtre. Il s'écriait trop ingénieusement : « Incendiez Paris, Allemands! *Vous allumez les colères plus que les maisons!* » Il disait :

« Tocsin! Tocsin!... Cités, cités, cités, faites des forêts de piques, épaississez vos baïonnettes, attelez vos canons! Et toi, village, prends ta fourche... Roulez des rochers, entassez des pavés,... prenez les pierres de notre terre sacrée, lapidez les envahisseurs avec les ossements de notre mère la France... »

Hélas! ces périodes mesurées, ces figures de rhétorique, alignées sur le papier dans le silence du cabinet, ces métaphores, qui tirent l'œil comme les enluminures d'une affiche coloriée, n'avaient pas, apparemment, la puissance efficace qui soulève les nations contre les envahisseurs. On songe, hélas! en lisant ces phrases trop bien faites, à Claudien, versifiant, pour glorifier Stilicon, la *Guerre de Gildon* et la *Guerre gétique*. On songe aussi à Jean Géomètre, évêque de Mélitène en Cappadoce, exhortant au combat l'empereur byzantin Nicéphore Phocas.

C'était le temps où la Société des gens de lettres offrait une mitrailleuse au gouvernement de la Défense nationale, avec le produit d'une matinée théâtrale où MM^mes Ugalde, Lia Félix, et Marie Laurent firent la quête dans des casques prussiens.

Le 8 février 1871, Victor Hugo fut élu député de Paris à l'Assemblée nationale. Il eut un peu moins de voix que Louis Blanc et un peu plus que Garibaldi.

Le grand poète fut alors repris par son rêve politique, qui, décidément, était incurable. Il prononça, dans cette assemblée, des discours que M. Henri Rochefort lui-même apprécia sévèrement. Il manqua de goût et de générosité en déclarant, du haut de la tribune, que Garibaldi était le seul de tous nos généraux qui n'eût pas été vaincu. Comme l'Assemblée s'insurgeait contre cette affirmation, il fut pris d'un accès de mauvaise humeur, et jeta brusquement sa démission au président Grévy.

Qui a fait le 18 mars?
Examinons.
Est-ce la Commune?
Non. Elle n'existait pas.
Est-ce le comité central?
Non. Il a saisi l'occasion, il ne l'a pas créée.
Qui donc a fait le 18 mars?
C'est l'Assemblée, ou, pour mieux dire, la majorité...
Si l'Assemblée eût laissé Montmartre tranquille, Montmartre n'eût pas soulevé Paris. Il n'y aurait pas eu de 18 mars.

Cette logomachie, qui ressemble, hélas! aux aphorismes d'un La Palisse lyrique, est le jugement le plus clair que Victor Hugo nous ait laissé sur les ferments d'anarchie qui déterminèrent les éruptions de la Commune. Il était, en effet, assez embarrassé pour apprécier ce mouvement insurrectionnel du peuple de Paris. Car il avait adopté, aussitôt après son retour en France, un rôle étrange qui consistait à louer, toujours et partout, les faits et gestes des Parisiens. Du trépied où il vaticinait en famille, devant des secrétaires qui recueillaient soigneusement tous ses oracles, partaient quotidiennement des politesses et des louanges à l'adresse de la Ville-Lumière.

Victor Hugo, qui était en possession d'une gloire incontestée, universelle, et savamment administrée, montra, dans ses dernières années, un incroyable appétit de popularité. Cette manie, soigneusement entretenue par les familiers qui composaient sa claque, lui attira de justes épigrammes.

Les dernières années de Victor Hugo n'appartiendraient pas à l'histoire littéraire, si les tiroirs de l'illustre poète, approvisionnés pendant soixante ans par un labeur quotidien, n'avaient dégorgé dans la librairie parisienne un flot d'écriture, où l'on

trouve des beautés de premier ordre, mêlées à un regrettable fatras.

Ayant réuni, jadis, quelques notes relatives au Deux décembre, il les publia sous ce titre : *Histoire d'un crime*. La seconde *Légende des siècles* foisonne de redondances et de redites. Cependant, on en peut extraire d'admirables morceaux. On y remarque surtout un extraordinaire souci de pousser jusqu'aux extrêmes limites les prestiges de la virtuosité verbale. Attentif, jusqu'au bout, à la mode et à la vogue, Victor Hugo voulut rivaliser de prouesse avec les Parnassiens, acrobates et prestigiditateurs, et il rima, sur deux rimes, l'admirable *Chanson des Reîtres* :

Sonnez, clairons,
Sonnez, cymbales !
On entendra siffler les balles !....

L'*Art d'être grand-père*, dédié à Georges et à Jeanne, petits-enfants du poète, décourage la critique par un accent de sincérité auquel on résiste malaisément. Mais le *Pape*, la *Pitié suprême*, *Religions et Religion*, l'*Ane*, *Torquemada*, les *Quatre vents de l'Esprit* pourraient être retranchés, sans grand dommage, du répertoire de notre littérature. Ce sont des tintamarres assourdissants où toutes les figures de la rhétorique des classes font un tapage infernal. Les vocables de la langue française s'y entrechoquent en jongleries cocasses. On est abasourdi par cette avalanche de phrases et par cette grêle de mots. Parfois, des kyrielles de noms propres, sortis, on ne sait pourquoi, d'un Bouillet entr'ouvert ou d'un Dezobry feuilleté, se déchaînent, en trombes, sur le lecteur, au risque de le stupéfier et de l'ahurir. La plupart de ces œuvres, déjà posthumes, furent bâclées avec des notes éparses. C'étaient des pages d'exercices, des gammes, que le poète avait coutume d'exécuter quotidiennement, pour s'entraîner aux difficultés brillantes, et pour s'entretenir la main. Comme tous les grands artistes à qui l'approche de la vieillesse fait perdre le contact de la réalité, Victor Hugo fut victime de sa propre rhétorique, et tomba dans une phraséologie mécanique et automobile, dont ses détracteurs se moquèrent excessivement. Victor Hugo, parvenu à l'apogée de la gloire, fut troublé par le vertige des sommets. Sa royauté uni-

verselle le grisa. Il crut qu'il pouvait tout se permettre envers le public. Il demeura d'ailleurs grammairien impeccable. Mais on se divertit encore, dans certains cénacles littéraires, à cataloguer toutes les affectations, toutes les habitudes, tous les tics de l'illustre écrivain devenu vieux monarque et entouré d'une cour. Il chanta, il rabâcha, hélas! avec une obstination presque machinale, les litanies de la ville de Paris. Il compara la Ville à Dieu, tout simplement. On ne saurait aller plus loin dans la flagornerie. La Convention lui parut aussi haute que l'Himalaya. Il affecta de plus en plus d'être démesuré, titanique, cyclopéen. Il essaya d'atteindre le sublime par un entassement d'énormités. Il se boursoufla jusqu'à éclater,

Et la grenouille idée enfla le livre bœuf.

Le grand ouvrier de rimes, devenu tyran des mots et des syllabes, inventa un genre nouveau : le marivaudage monstrueux. Voulant se hausser jusqu'aux étoiles, il tituba, ivre de métaphores, dans une astronomie déconcertante. De Saturne il passa, d'un bond, à Sirius; de Sirius à Aldébaran, d'Aldébaran à Cassiopée. Il rêva qu'il traversait les espaces, à califourchon sur la queue d'une comète. Et ses derniers poèmes, à force d'être encombrés de terminologie stellaire, ressemblent finalement à des nébuleuses.

Le grand ciel étoilé, c'est le crachat de Dieu.

Ce magnifique poète, après s'être fourvoyé dans la politique, s'avisa de vouloir être un philosophe. La philosophie de ce bruyant vieillard est un catéchisme qui, décharné de sa parure verbale et réduit à sa carcasse de dogmes, consiste en quelques allégories. Dieu est une « énorme prunelle », éternellement fixée sur l'abîme. Depuis le commencement du monde, l'œil effaré de l'homme scrute l'infini. Nous sommes la « vermine de la terre ».

Ayant philosophé sur le fini, l'infini et leurs rapports, Victor Hugo entreprit d'exposer ses vues sur l'histoire de l'humanité. Ici encore, son manichéisme naïf l'induisit à diviser le monde en une sorte de diptyque : d'un côté, l'esprit du mal, Ahriman; de l'autre, l'esprit du bien, Ormuzd. Au premier rang des êtres

difformes qui indignent et dégoûtent le penseur, voici les rois et les prêtres, ceux-là sanguinaires, tortionnaires, lubriques, semblables à des loups et à des porcs, ceux-ci menteurs, hypocrites, flatteurs, avares, sanguinaires, tortionnaires, lubriques, non moins semblables à des porcs et à des loups. De l'autre côté, les peuples.

Les peuples sont pour nous des frères, des frères....

Il était dans la destinée de Victor Hugo de demeurer, jusqu'à la fin de sa glorieuse carrière, le reflet de son temps, l'interprète de son « milieu », l'écho de la voix du siècle. Il fut le héraut retentissant des temps nouveaux. Il suivit tous les mouvements de ses contemporains, et, pour le suivre, la critique devrait parfois imiter les changements à vue d'un cinématographe. Les générations nombreuses dont il avait été le contemporain, déposèrent en lui des opinions successives qu'il exprima tour à tour avec l'ardeur de la jeunesse, avec l'éclat de l'âge mûr, et avec l'insistance d'un vieillard dont les interminables discours furent trop pieusement recueillis.

L'Empire lui avait donné je ne sais quelle nostalgie de gloire épique. L'aube de sa longue vie fut bruissante d'acclamations guerrières et fulgurante d'épées victorieuses. La splendeur de son déclin fut attristée par des événements, par des idées, par des hommes que sa destinée l'obligea de voir, d'approuver, de fréquenter. Contemporain d'un régime qui, malgré la bonne volonté de ses fondateurs, s'établit principalement sur des négations, et s'éleva péniblement sur des ruines, son génie, qui, jusqu'à la fin, demeura perméable aux variations de l'atmosphère, fut atteint par la contagion de cet anticléricalisme vague, qui parut, pendant un temps, l'unique raison d'être de la troisième République. Sénateur de la Seine, il fut trop souvent tenté de mettre en vers le credo prosaïque de M. Homais. Mais il faut reconnaître qu'en représentant complaisamment toutes les voix du siècle, il resta toujours fidèle à l'instinct de progrès social qui fut la noblesse de notre temps troublé.

Les dernières années de la vie de Victor Hugo furent remplies de satisfactions d'amour-propre, que sa vanité savoura délicieusement. Il ne songea pas assez aux lendemains sévères



Armand Colin et Cie, Éditeurs, Paris

VICTOR HUGO

D'APRÈS UNE PEINTURE DE L. BONNAT
(1879)

de la postérité. Il obtint cette sorte de gloire qu'il avait jadis appelée

> La popularité, cette grande menteuse...

Il reçut alors tous les hommages que le superbe Olympio avait paru jadis écarter de son piédestal. *Recepit mercedem suam, vanus vanam.* Le dimanche 27 février 1881, les quatre-vingts ans du poète furent célébrés par des vers de Catulle Mendès, par un discours de Sigismond Lacroix et par un défilé de sociétés musicales sous les fenêtres de l'illustre vieillard. Ce jubilé avait été organisé par Edmond Bazire, rédacteur à l'*Intransigeant*. On oubliera toutes ces anecdotes quand le dernier journal qui s'en sera gaussé aura été dissous dans la poussière des bibliothèques. Mais il était temps, hélas! que Victor Hugo mourût.

Le 23 avril 1885, ayant assisté, dans la journée, à la réception académique de M. de Lesseps, dont il avait été le parrain, Victor Hugo se sentit incommodé par une douleur au cœur. Le 18 mai suivant, il fut atteint d'une congestion pulmonaire. Le vendredi matin 23 mai, à une heure vingt-sept de l'après-midi, Victor Hugo cessa de vivre.

L'heure où mourut ce grand poète fut une heure solennelle et triste. Cette mort a mis en deuil tout l'univers civilisé. Partout où il y a des hommes, et qui pensent, on ne se souvint plus des années ingrates où le génie de Victor Hugo, comme celui de Corneille vieilli, avait paru déchoir. Son œuvre avait fixé, en lumineux points de repère, les grandes dates du siècle finissant. Malgré les incidents qui profanèrent ses funérailles, l'élite de l'humanité pleura cette catastrophe, qui ôtait du nombre des vivants le plus magnifique poète du siècle, et, pour ainsi dire, le dernier représentant d'une génération héroïque. La France retomba dans les platitudes du réalisme, dans les ordures de la pornographie et dans les vilenies des politiciens.

Depuis la mort de Victor Hugo, bientôt suivie par celle de Pasteur, la France n'a plus de grand homme à proposer aux acclamations de l'Univers.

Conclusion. — Théophile Gautier, à la fin du « rapport » qu'il écrivit, en 1867, sur les *Progrès de la poésie*, s'exprime ainsi :

Quelle conclusion tirer de ce long travail? Nous sommes embarrassés de le dire. Parmi tous ces poètes dont nous avons analysé les œuvres, lequel inscrira son nom dans la phrase glorieuse et consacrée : Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset? Le temps seul peut répondre.

Le temps a répondu. Aucun nom, dans le livre d'or du XIXe siècle, ne paraîtra sans doute assez éclatant pour entrer dans la lumière de gloire où cette trinité brille comme une pléiade. Au surplus, il serait puéril de vouloir établir des rangs parmi les trois poètes qui nous ont donné les *Méditations*, les *Feuilles d'automne*, les *Nuits*.

La gloire de Victor Hugo s'élève, lumineuse, inaccessible, de plus en plus dégagée des tumultes où s'altérait sa beauté, des injustices qui troublaient son triomphe, et des ombres où s'éclipsait sa splendeur.

Onorate l'altissimo poeta!

Son œuvre domine de très haut le niveau où s'agitent nos passions d'un jour et nos entreprises d'une heure. Nous pouvons répéter au poète sublime ce qu'il disait, le 15 décembre 1840, à son héros impérial :

Les nuages auront passé dans votre gloire;
Rien ne troublera plus son rayonnement pur;
Elle se posera sur toute notre histoire
Comme un dôme d'azur!

La postérité commence pour Victor Hugo. Son nom est déjà suffisamment éloigné dans la perspective du siècle, pour que son souvenir soit libéré de toutes les petites misères anecdotiques où insistent encore quelques rancunes retardataires :

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Que nous importent les défauts de caractère par où Victor Hugo a pu choquer son entourage intime? Un biographe très méfiant, très paperassier, M. Edmond Biré, consacre un talent digne d'un emploi plus noble à dépiauter l'auteur des

Feuilles d'automne et de la *Légende des siècles*. Il a regardé, à travers une loupe ultra-grossissante, les rides, les verrues ou les simples durillons qui ont pu déparer ou incommoder Olympio. Rien n'échappe à la minutie de cette enquête. M. Edmond Biré, penché sur son microscope, a découvert dans Victor Hugo un homme de lettres fort irritable, un bourgeois bien cravaté, qui se mirait souvent dans la glace, un garde national vaniteux, un quémandeur de distinctions académiques, un député fâché de n'être point ministre, et même un aspirant perpétuel à la présidence de la République! Qu'est-ce que tout cela prouve? Que Victor Hugo ressembla, dans la vie ordinaire, à ses confrères en poésie, à ses concitoyens de 1830, à ses collègues de la Cour des pairs et à la plupart des révolutionnaires qui se sont assis avec lui, en 1848, sur l'acajou de l'Assemblée constituante. Mais il différa de Ponsard par l'imagination, de Scribe par le lyrisme, de Joseph Prudhomme par la fantaisie, de Louis Veuillot par l'urbanité, de Casimir Bonjour par l'éloquence du verbe et de Ledru-Rollin par la puissance de l'esprit. Voilà ce que M. Edmond Biré oublie trop de mettre en lumière. Et j'avoue que cela surtout m'intéresse. Le reste nous est aussi indifférent que la question de savoir si Homère se tenait mal à table ou si Virgile fourrait ses doigts dans son nez.

Jusqu'ici Victor Hugo n'a guère été étudié que par des critiques ou par des reporters. On a parlé de lui sur le ton du dénigrement ou du panégyrique. Il a eu des détracteurs acharnés à ses trousses et des caudataires accrochés à ses basques. Toute une équipe d'amis, de secrétaires et de familiers ont catalogué les incidents de sa carrière, depuis la bataille d'*Hernani* jusqu'à l'apothéose du Panthéon. Les partis politiques ou littéraires se sont emparés de ses livres pour en faire des machines de combat. Le moment est venu d'entrer dans la somptueuse floraison de son œuvre avec un dessein plus désintéressé.

Victor Hugo, par l'effet d'une longévité qui lui donna comme un avant-goût de l'immortalité sur la terre, est celui de nos trois grands poètes, qui nous laisse l'œuvre la plus longue, la plus variée, et aussi la plus mêlée. Ce créateur de formes et de

rythmes a écrit ses premiers vers en 1817, dès l'âge de quinze ans, et jusqu'au 23 mai 1885, date de sa mort, il n'a pas cessé de travailler. Le flot, toujours montant, de sa poésie et de sa prose, roule indifféremment, comme les marées au soleil, des galets vulgaires et des paillettes d'or. La prodigieuse sonorité de son lyrisme répercute avec la même puissance les grandes rumeurs du siècle et l'écho des petites haines dont s'alimente, au jour le jour, la politique changeante de la nation française.

Son œuvre est un monde. Son génie est immense comme la nature, et fertile, comme elle, en contrastes, en disparates, en alternatives de soleil et de pluie, de rayons et d'ombres. Si, comme le croit un profond penseur [1], l'*opposition universelle* est la loi même, la condition de la vie, nul ne fut plus conforme que ce poète aux harmonies permanentes et aux discords accidentels de l'univers.

Pour bien comprendre cette œuvre, dans laquelle il y a des éboulements de scories, il la faut considérer dans son ensemble et en bloc. Il ne faut point s'arrêter aux détails. Il n'y faut point apporter un esprit d'examen minutieux ou de censure chagrine. Les critiques chétifs y useront en vain leur provision de mauvaise humeur. C'est justement un des bienfaits de cette œuvre, que de nous obliger à un grand effort de synthèse. L'académisme myope, le pédantisme tatillon qui, sous prétexte de délicatesse, s'appesantissent sur des points isolés, glosent sur des hémistiches, dissertent sur des membres de phrase, analysent une métaphore et soupèsent des antithèses, sont exactement le contraire de la méthode large et conciliante à laquelle s'adapte la démesure d'une telle poésie.

Celui qui, entrant dans une forêt, s'attarde à regarder un insecte sur une feuille, se choque de voir un escargot sur une fleur, et s'empêtre dans des abatis de bois mort, se privera volontairement de toutes les délices que le contemplateur ingénu savoure sous la fraîcheur des ombrages et sur la pelouse des clairières. Les poèmes de Victor Hugo sont exubérants, enchevêtrés, encombrés, touffus, parfois impénétrables, comme les végétations d'un printemps radieux et d'un été triomphal.

1. Gabriel Tarde.

Entrons-y d'une libre allure et d'un cœur simple. Nous serons alors en état de grâce pour en discerner la vie profonde, pour en apercevoir les sources cachées, et pour pénétrer, dans cette surabondance de couleurs et de formes, jusqu'aux intimes retraites de douceur et de réconfort. Environnés, comme dans un bois enchanté, de parfums, de verdures, de floraisons et de souffles, nous serons préservés d'avance contre le heurt des rencontres fâcheuses. Nous serons éblouis de splendeurs, enivrés d'aromes, bercés de rêves, et nous quitterons à regret ce domaine d'opulente poésie, où les passions d'un homme, les révolutions d'un siècle, les joies et les douleurs d'une nation sont assurées de survivre aux générations éphémères, parce que le sortilège divin du génie les a revêtues d'éternelle beauté [1].

BIBLIOGRAPHIE

Outre un grand nombre d'éditions particulières des œuvres de Victor Hugo, les œuvres complètes ont été réunies, sous le titre d'*Édition définitive*, en 48 volumes in-8 (Paris, Hetzel, 1880 et suiv.) et en 70 vol. in-16 (Paris, Hetzel, 1889 et suiv.). A cette édition *complète* on a joint, chez les mêmes éditeurs, 10 vol. (in-8) d'*œuvres inédites*. Consulter à la Bibliothèque nationale la *Bibliographie* dressée après la mort du poète de tous les ouvrages de Victor Hugo que possède la Bibliothèque. En outre : **Sainte-Beuve**, *Premiers Lundis*, t. I, t. II et t. III. — *Portraits contemporains*, t. I et t. II. — **Nisard**, *Portraits et études d'histoire littéraire*, 1875. — **David d'Angers**. *Correspondance*, publiée par H. Jouin, 1890. — **Ch. Baudelaire**, *Notice* sur Victor Hugo dans le *Recueil des Poètes français* de Crépet, Paris, 1862. — *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, 1863, 2 vol. in-8. — **Edmond Biré**, *Victor Hugo et la Restauration*; *Victor Hugo avant 1830*; *Victor Hugo après 1830*; *Victor Hugo après 1852*; en tout cinq volumes (1869, 1883, 1891, 1893). — **Ernest Dupuy**, *Victor Hugo, l'homme et le poète*, Paris, 1887. — **É. Faguet**, *Dix-neuvième siècle*, Paris, 1887. — **Charles Renouvier**, *Victor Hugo, le poète*, Paris, 1894. — **Ferdinand Brunetière**, *l'Évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle* (1893-1895), 5e et 11e leçon). — **L. Mabilleau**, *Victor Hugo*, dans la collection des *Grands Écrivains français*, Paris, 1893. — **Adolphe Jullien**, *le Romantisme et l'éditeur Renduel*, 1897. — **Gaston Deschamps**, *Cours libre sur Victor Hugo*, professé à la Sorbonne (*Revue des cours et conférences*, année 1898); le *Temps* du 18 juillet, du 5 septembre et du 12 septembre 1897. — **Henri de Régnier**, *Notes sur Hugo* (*Revue de Paris* du 1er janvier 1897). — M. Souriau a publié une édition critique de la *Préface de Cromwell*, Paris, 1897; M. G. Duval a donné le *Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo*, Paris, 1888. M. Huguet prépare une étude complète de la langue et du style du poète.

1. Sur le théâtre de Victor Hugo, voir ci-dessous, chapitre VIII.

CHAPITRE VII

LES POÈTES [1]

(1820-1850)

Il n'y a pas eu dans toute notre histoire littéraire, depuis l'ardente poussée de la *Pléiade*, de période poétique plus fertile et plus glorieuse que celle qui va de 1820 à 1850. C'est une floraison d'œuvres diverses dont quelques-unes ne périront plus, dont la plupart méritent de survivre, au moins par morceaux, dans l'herbier des *Anthologies*. Le long ébranlement de la Révolution et de l'Empire; puis, après, le retour de la pensée ou du rêve à la France d'autrefois, à la religion et aux souvenirs du passé « sur les ruines de la patrie [2] »; puis, les conditions nouvelles de la vie moderne, qui ont élargi ou assombri l'horizon humain; « le malaise social » chez les fils de René [3], les souffrances ou les révoltes individuelles, le développement du moi dans des âmes lyriques et passionnées [4], l'influence des littératures étrangères [5]; une sorte d'alliance plus intime et plus joyeuse entre tous les Beaux-Arts, la peinture, la statuaire, la musique et la poésie [6]; le *Romantisme*, en un mot : toutes ces

1. Par M. Henri Chantavoine, professeur au lycée Henri IV.
2. Chateaubriand, *Génie du Christianisme*.
3. Chateaubriand, *René*, *Atala*. A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*.
4. Lamartine, Préface et Commentaires des *Méditations*, *Les Confidences*, *Raphaël*.
5. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 2e et 4e parties.
6. « On lisait beaucoup alors dans les ateliers. Les rapins aimaient les lettres,

causes — dont il faudrait reprendre chacune — que nous rassemblons brièvement, ont renouvelé, ont enrichi l'imagination et la sensibilité des poètes.

L'âme française, l'âme de la jeunesse du moins, est exaltée, sonore, frémissante; le lyrisme seul peut la satisfaire et l'exprimer. Le lyrisme, sous quelque forme et dans quelque genre que ce soit — car l'ancienne distinction des genres est abolie, les vieilles barrières sont tombées, — le caprice, la fantaisie, l'inspiration, voilà donc le trait commun, l'air de famille de tous ces poètes romantiques. Sans vouloir entrer ici dans le détail minutieux des biographies, dans l'examen des œuvres, dans l'analyse des génies ou des talents, bornons-nous à un tableau rapide, à un catalogue raisonné, forcément incomplet, où nous essaierons cependant de ne commettre ni d'oubli grave ni de mauvais choix.

I. — Les derniers classiques. La poésie populaire ou moyenne.

Avant d'arriver au groupe romantique proprement dit ou à ceux qui le suivent de plus près et qui marquent la transition entre le *Romantisme* et le *Parnasse*, il faut mettre à part quatre poètes, inégalement célèbres, Béranger, Pierre Lebrun, Alexandre Soumet et Casimir Delavigne.

Béranger. — Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), Parisien trop admiré peut-être de son temps, trop oublié du nôtre, a été durant un demi-siècle notre poète, notre chansonnier populaire et national. Il écrivait lui-même de son talent et de ses œuvres légères (Préface de 1833) : « Mes chansons, c'est moi... Le peuple c'est ma muse... Je suis complètement innocent des éloges exagérés qui m'ont été prodigués... Je n'ai jamais poussé mes prétentions plus haut que le titre de chan-

et leur éducation spéciale les mettant en rapport familier avec la nature les rendait plus propres à sentir les images et les couleurs de la poésie nouvelle. Ils ne répugnaient nullement aux détails précis et pittoresques si désagréables aux classiques... » (Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*.)

sonnier, placé par là loin et au-dessous de toutes les grandes illustrations de mon siècle. » Les premières chansons de Béranger[1], que tout le monde chantait autrefois, que nous ne savons plus : *Le Roi d'Yvetot*, *Le Sénateur*, datent de 1812 ; sa belle époque, son rayon de gloire, s'étend de 1815 à 1830. Les titres de ses chansons suffisent à en donner une idée : *La Gaudriole*, *Roger Bontemps* (1814), *Le Petit Homme gris*, *La Bonne Fille*, *Les Gueux*, etc. Joviales, épicuriennes, gauloises, ces premières chansons n'expliquent pas encore le succès ou plutôt la vogue de Béranger; elles l'annoncent.

C'est surtout après les événements de 1814-1815 que le chansonnier va s'emparer de l'opinon. L'âme populaire vibre alors à l'unisson de la sienne. La Restauration a ramené ensemble la monarchie légitime et la paix; mais les Bourbons sont revenus dans les fourgons de l'étranger, et, si la noblesse est royaliste, naturellement, si les classes riches et dirigeantes, dans leur patriotisme un peu émoussé, prennent leur parti du nouveau régime et lui pardonnent les conditions de son rétablissement en faveur de ses bienfaits, un chauvinisme exalté agite l'âme naïve du peuple, de la multitude[2]. Deux Frances, ennemies l'une de l'autre, sont en présence : celle qui accepte les Bourbons, avec tout ce qu'ils représentent, et celle qui n'en veut pas. Le gouvernement a contre lui l'opposition et l'antipathie des libéraux. La France libérale est à la fois républicaine et bonapartiste. Républicaine, hantée par les souvenirs persistants du XVIIIe siècle et de la Révolution; voltairienne, égalitaire, elle a vu rentrer à la suite de leur roi, les émigrés, le marquis de

1. « On pourrait diviser la Chanson de Béranger en quatre ou cinq branches : 1° l'ancienne chanson telle qu'on la trouve avant lui :... 2° la chanson sentimentale, la romance ;... 3° la chanson libérale et patriotique, qui fut et qui restera sa grande innovation, cette espèce de petite ode dans laquelle il eut l'art de combiner un filet de sa veine sensible avec les sentiments publics dont il se faisait l'organe ;... 4° une branche purement satirique, dans laquelle la veine de sensibilité n'a plus de part ;... 5° enfin, une branche supérieure que Béranger n'a produite que dans les dernières années, et qui a été un dernier effort et comme une dernière greffe de ce talent savant, délicat et laborieux ; c'est la chanson-ballade, purement poétique et philosophique... » (Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, II.)

2. « Sous la Restauration, l'amour de la poésie se produisit sous deux formes très différentes. Il était fait à la fois d'orgueil et de honte. Le souvenir de nos récents désastres nous courbait le front, le souvenir de nos anciennes victoires nous haussait le cœur. Il faut avoir vécu dans ce temps-là... pour se rendre compte de ce qu'éveillait dans nos cœurs le nom de Waterloo. » (E. Legouvé, *Le Béranger des Écoles*, Étude sur Béranger.)

Carabas, la marquise de Prétintaille, les Hommes noirs; elle se sent ou elle se croit menacée par ces revenants. Bonapartiste, elle a oublié les désastres de la fin de l'Empire, l'ambition insatiable et sanglante de Napoléon, surtout depuis qu'il est prisonnier à Sainte-Hélène. Les souvenirs du peuple sont fidèles : on parle sous le chaume, dans l'atelier, chez les brigands de la Loire et même dans la garde nationale, du grand homme si longtemps victorieux, de l'aigle déchu[1]. S'il est pour les uns l'usurpateur Bonaparte, l'ogre de Corse, il est pour les autres le grand capitaine ou mieux encore le Petit Caporal. Béranger exprime tous ces sentiments : il est la voix, émue ou railleuse, de l'opposition.

Ces chansons, dont il faut ranimer l'à-propos pour en réveiller l'intérêt, sont donc avant tout des pièces de circonstance, des satires légères et courtes, des guêpes ailées, dont chaque couplet pique et s'enfonce, au bourdonnement du refrain. La France libérale s'en égaie et les chante parce qu'elle s'y reconnaît. Au cléricalisme de la Restauration Béranger oppose le *Dieu des bonnes gens*, à la béatitude des émigrés et des ministériels, des repus ou des « ventrus », il oppose le mécontentement populaire. Tracassé, poursuivi, emprisonné par le pouvoir qui rend ses chansons plus redoutables, en ayant l'air de les craindre, il parle encore, même en prison, de gloire et de liberté; sa bonhomie, qui n'est point fausse, son indépendance, son désintéressement — il ne veut rien être, — sa malice : tout contribue à faire de lui le poète dont les vers ont écho, le ménétrier du peuple français.

On peut tout de même l'appeler un poète, un poète lyrique. Ses chansons ne sont pas des odes : on l'a mis, autrefois, à côté d'Horace; il faut, pour être juste, en rabattre de ce premier engouement. Il y aurait d'autre part injustice à méconnaître ce qu'il y a en lui d'aimable, de vivant et d'inspiré. Béranger a élargi le domaine de la chanson; elle lui a suffi pour traiter à

1. « On peut haïr Napoléon, on peut flétrir Napoléon, on peut maudire Napoléon, on peut même, comme les hommes de ma génération, le maudire après l'avoir admiré, mais on ne peut pas nier que ses victoires n'aient été les nôtres, qu'il n'ait accru notre patrimoine de gloire. De là vient sa place immense dans la poésie lyrique au XIX[e] siècle... A ne considérer Napoléon que comme sujet de vers, il n'en a jamais existé de plus beau. » (E. Legouvé, *Le Béranger des Écoles*.)

la volée, pour effleurer du moins les sujets les plus divers, pour s'élever, d'un petit coup d'aile, à l'émotion ou à l'éloquence; il l'a tirée du caveau, de la guinguette, pour la conduire de temps en temps au jardin des muses. Il a l'imagination et la sensibilité d'un vrai poète dans quelques-unes de ses meilleures pièces, *Les Souvenirs du peuple*, *Le Vieux Sergent*, etc. Il a le sens de l'harmonie : c'est un trouveur facile de rythmes heureux; il a aussi le don du refrain. Ce n'est pas à coup sûr un grand écrivain ni même un très bon écrivain, attentif et pur; il est plein de négligences ou d'à-peu-près; mais ceux qui le condamnent trop durement ne l'ont pas lu. « Sa grâce est la plus forte », et cette grâce légère, malicieuse ou insinuante, se fait sentir aujourd'hui encore, pourvu qu'on le chante, à mi-voix, au lieu de le lire et surtout au lieu de l'éplucher. Il est vraiment chez nous, malgré ses devanciers, de Colin Muset à Panard, et malgré ses successeurs, le père et le maître de la chanson.

Pierre Lebrun. — Si Béranger lui-même ne résiste pas toujours à l'épreuve du temps, Pierre Lebrun (1785-1873), qui n'est pas Lebrun-Pindare, n'est plus guère connu que des lettrés. Son successeur à l'Académie française, Alexandre Dumas fils, a écrit de lui dans son discours de réception : « Pierre Lebrun fut en littérature ce qu'on appelle un homme de transition, la fin d'une phase et le commencement d'une autre ». Ses drames en vers, la *Marie Stuart*, imitée de Schiller, prélude des drames romantiques, où il avait osé mettre le mot de *mouchoir* que les murmures de la salle lui firent changer pour le mot plus classique et plus timide de *tissu*, le *Cid d'Andalousie*, sont aujourd'hui parfaitement oubliés. Après la chute du *Cid d'Andalousie*, le poète quitta la France pour voyager. C'est alors qu'il composa ce poème trop peu connu, *Le Voyage en Grèce*[1], qu'une histoire littéraire doit citer, au moins à titre de souvenir, entre les *Messéniennes* et les *Orientales*. Il a laissé en outre des poésies familières dont une surtout,

1. « Lebrun aimait la Grèce, celle de l'Odyssée, celle de la tradition classique. Il la goûtait mieux que la plupart de ses contemporains, sauf Chateaubriand. Il voulut voir ce qu'il aimait... et il eut une ivresse de deux années. *Son poème de la Grèce* est l'épanchement de cette joie sincère. » (Paul Albert, *La Littérature française au XIX*e *siècle, Lebrun.*)

la *Vallée de Champrosay*, contribuera peut-être à prolonger sinon à éterniser sa mémoire.

A. Soumet. — Il suffit d'ailleurs, en poésie, d'une courte pièce pour conserver, pour défendre un nom de poète. Une seule et une simple élégie, *La Pauvre Fille*[1], voilà, ou peu s'en faut, tout ce qui reste véritablement d'Alexandre Soumet (1786-1845), l'auteur du poème de l'*Incrédulité*, qui lui valut une place d'auditeur au Conseil d'État, le dramaturge applaudi dont la *Clytemnestre*, la *Cléopâtre*, la *Jeanne d'Arc*, une *Fête de Néron* (1829), furent presque des événements littéraires.

Casimir Delavigne. — Les *Messéniennes* (1816-1822) de Casimir Delavigne (1793-1843), et, après la révolution de Juillet, ses *Chants populaires* et ses *Derniers Chants* (poèmes et ballades sur l'Italie) méritent mieux qu'une brève commémoration.

Comme les chansons de Béranger, mais dans un genre plus noble, plus difficile peut-être et aussi plus froid, quand les événements dont le poète s'est inspiré se refroidissent eux-mêmes, les *Messéniennes* sont des poèmes patriotiques. Dès 1815, les trois premières, écrites au lendemain de Waterloo, résonnent dans le cœur de la France. C'est une œuvre de piété nationale : le jeune poète a eu le courage et l'honneur de chanter les vaincus, d'exalter leur héroïsme, de glorifier leur défaite, « triomphante à l'égal d'une victoire ». Les deux suivantes, *La Vie et la Mort de Jeanne d'Arc*, incarnent dans la bonne Lorraine l'âme même de la patrie, qui, éprouvée par de nouveaux malheurs, a besoin de motifs nouveaux de consolation et d'espérance. La Grèce révoltée, secouant ses chaînes et réveillant dans la mémoire du poète les glorieux souvenirs d'autrefois, les morts retentissantes de Napoléon dans son île et de lord Byron à Missolonghi sont pour Casimir Delavigne une autre matière d'inspiration et une autre occasion de lyrisme. Ces grands sujets l'exaltent, le soutiennent et le fatiguent quelquefois.

On a dit de lui, trop malicieusement, « qu'il ressemblait à un poète lyrique comme un garde national ressemble à un grena-

1. « J'ai fui ce pénible sommeil
Qu'aucun songe heureux n'accompagne... »

dier de la Grande Armée ». Il est certain que l'actualité tient une trop grande place dans ce lyrisme facile et intermittent : une *Messénienne* n'est assez souvent qu'un à-propos lyrique, celle, par exemple, *sur les Funérailles du général Foy*. Les *Chants populaires, — La Parisienne, La Varsovienne, Le Dies iræ de Kosciusko, Le Chien du Louvre,* — nous apportent encore l'écho affaibli, mais intéressant, de révolutions que nous n'avons pas faites, que nous n'avons même pas vues, avec, çà et là, quelques beaux vers, un peu perdus. Dans les *Derniers Chants*, de petits poèmes faciles, d'un tour heureux, d'une versification agréable et souple, un notamment, *Le Miracle*, et surtout, au chant deuxième, *Les Limbes*, nous montrent une autre face du talent aisé de Casimir Delavigne. C'est principalement, d'ailleurs, comme auteur dramatique, en vers et en prose, qu'il mérite de compter et qu'il survivra.

II. — Deux grands poètes.

Nous voici arrivés au temps du Romantisme proprement dit. Arrêtons-nous plus longuement sur deux très grands poètes.

Alfred de Vigny. — La vie du comte Alfred de Vigny (1793-1863) a été noble, grave et triste, comme sa pensée. Elle n'a pas été remplie d'événements extraordinaires ; ce que nous en savons par les confidences réservées de Vigny lui-même, au travers ou en dehors de ses œuvres, par son *Journal d'un poète*, par les nouvelles révélations d'une correspondance récemment publiée, nous donne l'idée d'une existence pensive et morose, inégale au rêve, pleine de secrets douloureux, de délicatesses froissées, d'ambitions déçues, où la gloire, consolatrice et réparatrice, s'est fait trop attendre, où les joies ont été plus rares que les chagrins.

Quelles sont les sources principales de cette tristesse, de ce stoïcisme résigné ou révolté qui donne à Vigny une attitude si fière, une figure d'homme si intéressante, et à son œuvre une beauté si pure?

La mélancolie est née chez lui de causes profondes. Il a eu de bonne heure le mal du siècle, l'ennui de vivre,

> D'être venu trop tard dans un monde trop vieux,

et ce mal du siècle, que d'autres, moins fiers ou moins taciturnes qu'il ne l'était, ont pris pour thème de leurs poésies, cette désespérance qu'ils ont soulagée en l'exprimant, en l'exagérant quelquefois, il en a souffert avec plus de sincérité, plus de déchirements et plus de hauteur d'âme que pas un d'entre eux [1]. Gentilhomme de vieille race, catholique, royaliste et soldat, il commence par porter les armes; il entre aux gardes du corps; il est officier. Mais les grandes guerres sont finies, il n'y a plus de gloire à espérer; de cette vie militaire, il ne voit plus, il ne peut plus voir la grandeur, il n'en aperçoit que la servitude et il la subit. Ce soldat est un poète, c'est-à-dire un rêveur, un penseur et un philosophe. Dans le silence des garnisons il écrit et il songe; il médite sur la société qui l'entoure, sur les conditions nouvelles de la vie moderne et il ne trouve partout, quand son regard pensif interroge les choses, que des sujets d'amertume, d'étonnement, de désillusion.

Catholique de naissance et d'éducation, il n'a plus la foi, du moins la foi naïve et aveugle qui ne réfléchit pas sur ce qu'elle adore. Le néo-christianisme de Chateaubriand et de son école, le lyrisme religieux et vague de Lamartine, les religions successives de Victor Hugo, la piété intermittente des âmes mobiles et passionnées comme celle de Musset, ne sauraient le satisfaire; il se plaindrait volontiers à Dieu, qui l'a fait « puissant et solitaire », comme son Moïse, de ce qu'il ne lui parle pas plus clairement. Son âme, restée au fond religieuse (il n'y a pas de poésie sans religion, c'est-à-dire sans inquiétude de l'au-delà) est une âme philosophe et méditative. Il y a du Jouffroy, son contemporain, dans Alfred de Vigny. Le doute, non pas léger ou indifférent, mais douloureux, est entré en lui et ne le quittera plus. L'énigme du monde déconcerte son intelligence, le spectacle et le problème du mal attristent sa bonté; il éprouve pour les hommes, ses semblables, une pitié qui le fait encore

1. Voir la préface de *Chatterton* : *Servitude et grandeur militaires*. — *Les Destinées* : La Mort du Loup, La Colère de Samson. — *Le Journal d'un poète* (avec préface de M. Ratisbonne).

souffrir parce qu'il a peur, en réfléchissant, que les hommes n'en soient indignes. Son pessimisme généreux se tourne ainsi, avec les années, en une sorte d'incrédulité assombrie encore par des accès de misanthropie. Il avait commencé par le mysticisme, par la prière; il finira, sur le soir de sa vie, par cette profession de foi stoïque :

Gémir, pleurer, prier, est également lâche.

Un gémissement étouffé, refoulé, devant l'infini et le mystère, n'est-ce pas la plus âpre et la plus désolée des religions?

Il a perdu la foi dans la religion de ses ancêtres; il perd la foi dans un autre culte de ses aïeux : la fierté de la race, l'orgueil du nom, le droit divin d'une aristocratie héréditaire à se croire d'essence supérieure et privilégiée. La Révolution a creusé un abîme entre deux époques. L'avenir n'est pas encore, mais le passé ne renaîtra plus. Le comte Alfred de Vigny ne croit pas à la légitimité. Fidèle à ses maîtres par honneur et par tradition, il leur est infidèle par principes et il souffre de cette contradiction comme d'un mensonge. Il ne croit pas davantage à Napoléon. Sa gloire ne l'a point aveuglé : il le juge; il est réfractaire au césarisme, même victorieux, et le joug de l'homme de Brumaire, du despote, lui paraît avoir pesé lourdement sur des âmes libres. Une imagination plus épique ou plus oratoire que la sienne se laisserait entraîner, convertir par l'admiration; sa conscience et sa pensée lui défendent d'exprimer un enthousiasme qu'il ne ressent pas pour ce parvenu prodigieux, *commediante, tragediante. La vie et la mort du capitaine Renaud* ou *la Canne de jonc* nous explique pourquoi Napoléon Bonaparte ne pouvait pas, ne devait pas s'emparer de l'âme de Vigny. Cette âme altière, intransigeante, aussi peu orléaniste que possible, ne s'accommodait pas davantage de la monarchie constitutionnelle. Se résignera-t-elle, se prêtera-t-elle à la démocratie? Alfred de Vigny, un des premiers, a entrevu la démocratie montante; il l'annonce, il l'attend; il ne l'aime pas et il la craint. Ce qu'il y a en lui de fierté native, d'orgueil de race, conservé malgré tout, de délicatesses ou de préjugés aristocratiques, se révolte contre l'avènement, d'ailleurs inévitable, de la démocratie contemporaine. Le développemeut de l'industrie, du machinisme,

l'abandon de l'idéal pour la matière, l'insolence et le règne de l'argent, dégoûtent de l'action, détournent de la société ce gentilhomme, ce poète qui se condamne de plus en plus à vivre seul.

Chrétien d'origine qui a dépouillé sa croyance, royaliste revenu de la royauté, citoyen désabusé de la politique, songeur déçu et inquiet, la poésie va-t-elle au moins le consoler? Hélas! non. La maison du berger, elle-même, la maison roulante, est un asile d'inquiétude, un temple de mélancolie. Ce n'est pas « la tour d'ivoire » où le poète se réfugie avec sérénité pour échapper dans une contemplation indifférente aux agitations humaines; c'est une autre solitude douloureuse où tantôt il se retrouve en face de lui-même et pleure sur la ruine de ses rêves, tantôt ne s'éloigne du monde et ne s'élève dans le ciel de la pensée pure que pour voir à ses pieds la terre plus petite, la nature plus impassible et plus décevante, la vieille humanité plus misérable.

Voué, semble-t-il, à une incurable mélancolie, à une éternelle désillusion, Alfred de Vigny s'était fait de l'art une idée si haute qu'il lui devenait difficile de la réaliser, et de là une nouvelle amertume; il s'était fait en outre de la fonction, de la mission du poète une idée si noble que tous les démentis de l'existence devaient le meurtrir plus cruellement. Rappelons-nous la préface de *Chatterton* (1835). « Je viens d'achever cet ouvrage austère dans le silence d'un travail de dix-sept nuits... A présent que l'ouvrage est accompli, frémissant encore des souffrances qu'il m'a causées et dans un recueillement aussi saint que la prière, je me demande s'il sera inutile ou s'il sera écouté des hommes... » Et plus loin : « Il est une autre sorte de nature, nature plus passionnée, plus pure et plus rare... L'émotion est née avec lui si profonde et si intime qu'elle l'a plongé, dès l'enfance, dans des extases involontaires... Sa sensibilité est devenue trop vive; ce qui ne fait qu'effleurer les autres le blesse jusqu'au sang; les affections et les tendresses de sa vie sont écrasantes et disproportionnées.... C'est *le Poète*. »

Après avoir essayé de définir le caractère et l'âme du poète, venons à son œuvre. Elle tient tout entière — nous ne parlons que de l'œuvre poétique — en un seul volume intitulé :

Poésies complètes; mais il y a deux parties très distinctes dans ces poésies; il importe de les considérer l'une après l'autre.

Une première question se pose. Pourquoi Alfred de Vigny a-t-il écrit si peu? Nous sommes loin aujourd'hui, heureusement, des épigrammes, courtoises ou non, de M. Molé, le jour de la réception d'Alfred de Vigny, et des petites réserves, également impertinentes, un peu jalouses peut-être, de Sainte-Beuve. Ni M. Molé, bien qu'il ait été ministre sous plusieurs régimes, ni Sainte-Beuve lui-même ne sont de poids, en regard du très grand poète, impérissable et souverain. La sobriété, non pas faute de matière et d'inspiration, mais volontaire et réfléchie, par goût, par choix, par scrupule, la discrétion poétique, pour ainsi dire, est le premier signe d'une nature comme celle de Vigny. Celui-là n'est pas un homme de métier, un versificateur éperdu et intempérant, qui n'a pas besoin de penser pour écrire, un virtuose, habile et détaché, qui se plaît à improviser des variations. Ce n'est pas purement un génie lyrique qu'un rien suffit à émouvoir et à ébranler, une âme aisément impressionnable, un « écho sonore ». Ce n'est pas davantage un génie oratoire et abondant, un accumulateur de mots, un assembleur d'images, qui s'appellent, qui s'engendrent les unes les autres. Le vol des grands oiseaux, lorsqu'ils commencent à s'élever de terre, a toujours un peu de lourdeur et de gaucherie. Ceux-là ne volent pas, ne sautillent pas de branche en branche; ils n'émigrent pas : ils ont une maison et une aire; ils ne vont pas en bande, comme les étourneaux, mais ils planent très haut, à perte de vue; ils sont avec cela farouches et cachés; on ne les aperçoit que rarement, dans certains pays.

La plupart des poètes, des petits, se passent d'inspiration et de poésie, ou, en d'autres termes, ils se croient inspirés quand ils composent, et poètes quand ils riment. Ce n'est pas assez. L'imagination de Vigny est plus grave : elle ne veut pas de tous les sujets; sa sensibilité, plus fière : elle ne veut pas de tous les publics. Il ne cherche pas à exciter la foule, à la tenir en goût et en haleine par une production incessante, à jeter son nom et ses vers aux quatre vents. Il a le culte de son art mystérieux. Un petit nombre d'heures choisies, réservées, consacrées

à l'inspiration; la lente initiation du recueillement; le travail de la pensée, les extases et les visions du rêve, et enfin l'éclosion du poème; puis, en haine de l'improvisation, de la banalité, la poursuite, ardente et patiente, du beau tel qu'on l'a conçu, le souci de la forme rare, du vers définitif et nouveau, qui doit revêtir l'idée... la délicatesse et la conscience d'un Vigny ne se contentent pas à moins. Que cet effort reste inaperçu et insoupçonné, peu lui importe! Que d'autres, à ses côtés, plus abondants ou moins difficiles, s'abusent eux-mêmes et abusent le public, qui n'est pas composé de poètes, sur la fertilité de leur génie! Il ne tient ni à faire illusion, ni à faire école. Il obéit à sa nature en se conformant à son idéal. Et c'est lui qui a choisi la meilleure part. « Ces poèmes, écrit-il, dans sa courte et fière préface de 1837, sont choisis par l'auteur parmi ceux qu'il composa dans sa vie errante et militaire. Ce sont les seuls qu'il juge dignes d'être conservés.... Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique. Ces poèmes portent chacun leur date. Cette date peut être à la fois un titre pour tous et une excuse pour plusieurs; car, dans cette route d'innovations, l'auteur se mit en marche bien jeune, mais le premier. »

Ses premières poésies sont divisées en trois livres : le *Livre mystique*, le *Livre antique* (Antiquité biblique, Antiquité homérique) et le *Livre moderne*. Le *Livre mystique*, le plus beau des trois, assurément, et le plus original, comprend trois pièces : *Moïse*, poème, *Eloa* ou *La Sœur des anges*, mystère en trois parties, — Naissance, Séduction, Chute, — et le *Déluge*, mystère. *Moïse* est daté de 1822; *Eloa* et le *Déluge* ont été écrits en 1823. On comprend sans peine que l'imagination de Vigny se soit alors portée vers des sujets de cette nature. En même temps que son âme à lui un jeune poète exprime toujours l'âme de ses contemporains. *Moïse*, *Eloa* et le *Déluge* sont bien, en effet, des sujets et des poèmes romantiques, dans les premières ferveurs du romantisme naissant. Toute la jeunesse de ce temps-là (1820-1830) est religieuse ou elle croit l'être; c'est, comme il arrive, une conviction chez quelques-uns, une mode et une imitation chez le plus

grand nombre. La renaissance de la foi a sur l'art en général, sur la poésie en particulier, une influence qui va être bientôt affaiblie ou contrariée, mais qui n'en est pas moins, quelques années durant, profonde et heureuse. On a besoin, moralement, d'émotions nouvelles, littérairement, de sujets nouveaux. Le succès des *Méditations* de Lamartine, subit, imprévu, en est une preuve éclatante. Les trois poèmes du *Livre mystique*, sans avoir le même éclat ni le même retentissement, s'adressent au même public et répondent aux mêmes aspirations. Le *Moïse* d'Alfred de Vigny est plein de grandeur. C'est peut-être Chateaubriand et le *Génie du Christianisme* qui l'ont initié à la Bible (disons encore une fois, pour ne plus le dire, qu'on retrouve partout dans la poétique et dans la poésie du romantisme l'empreinte de Chateaubriand)[1], mais l'imagination de Vigny n'est pas une imagination à la suite : son Moïse qui s'entretient avec Dieu sort de la Bible elle-même, directement aperçue, sentie et comprise. La partie descriptive du poème a tout l'éclat d'une *Orientale*, sans fausses couleurs et sans procédés; la partie philosophique, et d'une philosophie si différente de celle du XVIIIe siècle, le discours de Moïse, chargé d'années, accablé sous le poids de son destin, au Dieu des prophètes abondent en vers grandioses et inaltérables où le souffle de la Genèse a vraiment passé.

> Hélas! je sais aussi tous les secrets des cieux
> Et vous m'avez prêté la force de vos yeux.
> Je commande à la nuit de déchirer ses voiles...

Eloa, œuvre de sentiment, de passion et de pitié, dont le charme n'a pas péri, est une sorte de mystère byronien, mais d'un Byron plus élégiaque et plus attendri. L'âme mélancolique du poète s'y révèle déjà ; il y a exprimé, à sa manière, la tristesse romantique des amours fatales. Eloa, la sœur des anges, est la sœur aussi des jeunes filles et des jeunes femmes d'une génération inquiète et passionnée. Transportons-la au théâtre :

1. « Chateaubriand peut être considéré comme l'aïeul, ou, si vous l'aimez mieux, comme le Sachem du Romantisme en France. Dans le *Génie du Christianisme* il restaura la cathédrale gothique; dans les *Natchez*, il rouvrit la grande nature fermée; dans *René*, il inventa la mélancolie et la passion moderne. » (Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*.)

elle deviendra Kitty Bell, dont la pitié pour Chatterton va se changer en amour; elle sera doña Sol, qui préfère un bandit à un roi, la reine d'Espagne qui élève Ruy Blas jusqu'à elle ou descend vers lui.

Dans le *Livre antique*, — Antiquité biblique, — nous ne lisons plus guère maintenant que la *Fille de Jephté*, et, à ce point de vue de la Bible retrouvée ou imitée, il serait intéressant de comparer l'art de Vigny avec l'art plus complet, plus habile et moins touchant de Leconte de Lisle. *Le Bain*, fragment d'un poème de *Suzanne*, amènerait une autre comparaison avec la *Suzanne* d'André Chénier. Dans l'autre partie du même *Livre*, — Antiquité homérique, — dont le sous-titre ne s'explique pas très bien, car il n'y a rien là d'Homère, peu de choses s'imposent à l'attention. Le *Livre moderne* lui-même, malgré la pièce célèbre du *Cor*,

J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois...

qui évoque, avant la *Légende des siècles*, Roland et Charlemagne; malgré une autre pièce brillante et un peu longue, *La Frégate la Sérieuse*, n'est pas, non plus, du meilleur Vigny, de celui qui est supérieur à toute critique. Mais il y a pour couronner, pour relever ce livre imparfait, une *Élévation sur Paris* (1834), inégale, obscure, parfois étrange, qui fait déjà pressentir la seconde manière de Vigny, incomparable celle-là et sur laquelle il voulait être jugé.

Les Destinées, poèmes philosophiques, dont le premier, qui a donné son nom au livre, date de 1849, sont une œuvre posthume. Ici, toutes les pièces, en très petit nombre d'ailleurs, — il n'y en a que onze, — sont de vrais chefs-d'œuvre. Pour goûter plus pleinement le plaisir d'admirer, débarrassons-nous tout de suite de critiques ou plutôt de chicanes sans importance. Le style de Vigny, même dans *Les Destinées*, est parfois pénible et dur, parce que la pensée, toujours puissante, ne s'est pas entièrement dégagée : la clarté, l'aisance, la souplesse lui font, par endroits, un peu défaut; mais, en revanche, que de beautés neuves et hardies!...

Le poète touche à son arrière-saison. Il a trouvé le genre qui convenait, qui s'appropriait le mieux à sa nature : la poésie

philosophique, les Élévations. Au fur et à mesure que la maturité venait pour lui, sa philosophie s'est précisée. Nous en avons vu les sources et les origines : elle aboutit maintenant. Vigny se repose dans un fatalisme tantôt résigné, tantôt amer, qui se traduit ou se devine dans chacun de ses poèmes. Cette maison symbolique du Berger, qui se cache dans la bruyère des montagnes, où le poète veut emmener sa compagne, son amie, Eva, la sœur de son exil, est le refuge de ses tristesses inconsolées. Fuir loin des villes, se soustraire à l'esclavage humain pour ne plus écouter que le bruit harmonieux de sa pensée dans le silence austère de la nature, dans la paix des calmes horizons ; ne plus avoir pour amis et pour confidents que le crépuscule, les joncs de la source isolée... (imaginons un grand tableau de M. Puvis de Chavannes : Le Recueillement, qui traduirait l'idée de Vigny en formes pures) : voilà désormais le rêve préféré du poète.

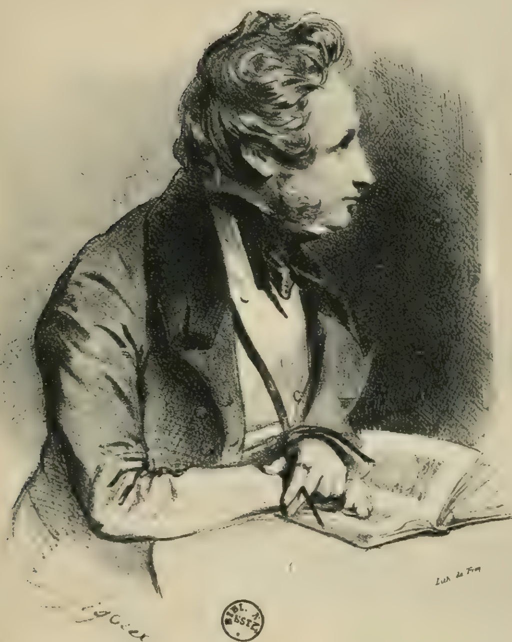
La Maison du Berger est une sorte d'anathème contre le réel. La rêverie, « amoureuse et paisible », n'a plus de place ici-bas que dans quelques âmes silencieuses. Le monde « rétréci par notre expérience » est sans charme; l'homme moderne, armé par la science mais desséché par le calcul, a renoncé aux illusions. La poésie elle-même, « la fille de saint Orphée », ne peut plus se faire entendre. Avilie ou médiocre, étouffée par le bruit des villes, par l'orage des révolutions, par la clameur des tribuns, profanée par des prêtres indignes, elle est la « Vestale aux feux éteints » qui mourra bientôt dans un temple abandonné. Et pourtant c'est elle seule qui pouvait encore guider vers l'avenir la marche incertaine de l'humanité. Car cet avenir est obscur et menaçant : la triste humanité exhale sourdement de grandes plaintes...

Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront,

assister à la fuite du temps, au renouvellement du décor des choses et de la misère humaine, tel est, devant la nature impassible, le dernier vœu du poète désabusé.

La Mort du Loup exprime avec plus d'âpreté encore la même philosophie.

Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler.
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler.



ALFRED DE VIGNY.

Armand Colin & Cie, Editeurs, Paris

ALFRED DE VIGNY

D'APRÈS UN DESSIN DE JEAN GIGOUX

Le Mont des Oliviers (1862) finit par cette plainte douloureuse qui est un cri de révolte et une leçon, toute stoïcienne, de silence :

LE SILENCE.

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Écritures
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté,
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Ce qui achève la beauté de ce stoïcisme, c'est qu'il n'exprime pas seulement une âme fière, il la soulage. Il s'attendrit, en effet, devant « la majesté des souffrances humaines » ; il est plein d'une douceur infinie, d'une pitié, brève et poignante, pour les maux humains. Et par là, comme par bien d'autres aspects de son œuvre, si profondément originale, Alfred de Vigny est un précurseur. Il a devancé, il a deviné notre temps, avec tous ses problèmes qui inquiètent la pensée, ses angoisses morales, ses aspirations vers plus de lumière, plus de justice, plus de charité, ses espérances, ses déceptions, en un mot sa grandeur et sa misère. *La Sauvage*, *La Bouteille à la mer*, *Wanda*, *L'esprit pur* entretiennent encore

L'idéal du poète et des graves penseurs;

la « Tour d'ivoire » domine notre horizon.

Alfred de Vigny n'a pas eu de disciples ni d'imitateurs à proprement parler ; il ne pouvait pas en avoir. Et cependant, surtout depuis sa mort, car il n'a pas obtenu de son vivant la part de renommée à laquelle il avait droit, il a exercé l'influence la plus profonde sur la jeunesse de notre pays. L'élite de cette jeunesse pensive est allée à lui ; c'est peut-être lui qu'elle admire, qu'elle aime le plus entre tous les grands poètes du Romantisme. La raison en est simple : son admiration littéraire pour le poète s'accroît de tout le respect qu'elle a pour l'homme. Elle sent de plus en plus, à mesure que les comparaisons et les contrastes l'ont mieux avertie, combien la beauté d'un caractère, la fierté d'une âme, la noblesse d'une existence, ajoutent à la valeur d'une œuvre poétique. C'est une sorte de piédestal sur

lequel le poète ainsi élevé paraît plus grand. Alfred de Vigny a été aussi peu que possible un homme de lettres, dans l'ordinaire et médiocre acception du mot; il a vécu loin des cénacles, des coteries, des petites sociétés, si vulgaires, d'admiration ou de complaisance mutuelles : il n'a jamais célébré ni exploité lui-même sa renommée, jamais cédé au vain plaisir d'attirer sur lui l'attention de ses contemporains en se prêtant à leur curiosité ou en flattant leurs idées. Il a méprisé beaucoup de gens et beaucoup de choses. Le culte de l'art et de la pensée n'a pas eu de prêtre plus sévère. Aussi est-il encore le poète préféré des âmes recueillies. On revient à lui aux heures tristes, qui sont à la fois les plus nombreuses et les plus chères de la vie, comme à un maître de prédilection. La Maison du Berger, la Tour d'ivoire, sont les refuges de paix, d'orgueil peut-être, mais d'orgueil nécessaire et fortifiant, où nous nous enfermons avec lui.

Alfred de Musset. — Tout autre est Alfred de Musset (1810-1857).

Celui-là est vraiment le poète de la jeunesse et de la passion. Il en a eu tous les caprices et tous les orages, depuis ses premiers vers, qui ne sont guère que de brillantes espiègleries, jusqu'aux vers déchirants, pleins de larmes et de sanglots de son âge mûr (1840) :

J'ai perdu ma force et ma vie
Et mes amis et ma gaîté,
J'ai perdu jusqu'à la fierté
Qui faisait croire à mon génie...

Quand on a lu les œuvres poétiques d'Alfred de Musset, qui nous donnent d'ailleurs de lui une idée si vraie, parce qu'elles sont toujours naturelles et inspirées, il faut, pour les mieux comprendre, lire encore la très vivante biographie que son frère Paul nous a laissée, en faisant la part de l'amitié fraternelle et à la condition de la compléter ou de la rectifier sur quelques points. Elle est trop connue ou trop facile à connaître pour que nous la résumions ici : nous y renvoyons le lecteur ainsi qu'aux souvenirs de Mme Jaubert, de Mme de Janzé, à la *Correspondance*, aux *Lettres d'un voyageur*, et au fameux roman *Elle et Lui* de George Sand.

Aucun poète des commencements du XIXe siècle ne marque

mieux qu'Alfred de Musset l'influence du romantisme, contrarié ou corrigé par l'esprit classique, et réciproquement. Français de race pure, Parisien d'origine, cet « enfant du siècle » qui naît à la vie littéraire aux environs de 1830, débute par le romantisme pur, hardi et tapageur, à la cavalière. Introduit par Paul Foucher, le beau-frère de Victor Hugo, il fait partie du premier Cénacle; il danse et il dit des vers aux soirées joyeuses du bon Nodier, à l'Arsenal; il est tour à tour exotique et « moyenâgeux », comme ses camarades, shakespearien, byronien, amoureux de l'Espagne et de l'Italie, qui sont à la mode, mélancolique à ses heures, coloré, sentimental et dandy, dandy surtout; il ressemble à un page de Devéria[1]. Le dandysme naturel et un peu voulu, le romantisme à fleur d'âme, ironique et intermittent : voilà bien, en effet, la première forme, le premier genre, ingénu ou emprunté, d'Alfred de Musset. Il aime ce qu'on paraît aimer, il fait, sans effort et sans apprêt, ce qu'il voit faire autour de lui, mais en écolier plutôt qu'en disciple. Les vrais disciples, convaincus et absorbés, n'ont pas d'esprit, ils n'ont que l'esprit d'imitation : le « Maître » impose à ses satellites; ils l'admirent, lui obéissent, et ils le copient. Alfred de Musset, déjà, ne copie personne. Il s'essaie, il s'amuse par virtuosité, à des improvisations, à des exercices romantiques dont quelques-uns ont un air léger de gageure ou de parodie; il se moque spirituellement de lui — et des autres.

Comme il est très jeune (il y aura trois phases distinctes dans sa vie et dans son œuvre : les Caprices, les Passions et les Tristesses), il ne prend pas au grand sérieux toutes les innova-

1.

Alors dans la grande boutique
 Romantique,
Chacun avait, maître ou garçon,
 Sa chanson.

Nous allions, brisant les pupitres
 Et les vitres,
Et nous avions plume et grattoir
 Au comptoir.

. . . .

Et moi, de cet honneur insigne
 Trop indigne,
Enfant par hasard adopté
 Et gâté,

Je brochais des ballades, l'une
 A la lune,
L'autre à deux yeux noirs et jaloux
 Andaloux.

(A. de Musset, *Réponse à Charles Nodier*, 1843.)

tions, toutes les fantaisies, poétiques et prosodiques, de la jeune école. Son originalité primesautière et récalcitrante s'insurge de bonne heure. C'est ainsi, par exemple, que la rime riche, si aisée, l'épithète rare, si puérile, la couleur locale, si artificielle, ne le tentent pas. Il disait, dès 1829, en revenant d'une séance de lecture : « Je ne comprends pas que, pour faire un vers, on s'amuse à commencer par la fin, en remontant le courant, tant bien que mal, de la dernière syllabe à la première, autrement dit de la rime à la raison, au lieu de descendre naturellement de la pensée à la rime. Ce sont là des jeux d'esprit avec lesquels on s'accoutume à voir dans les mots autre chose que le symbole des idées. » Il ne regardait lui-même sa *Ballade à la Lune* que comme un simple badinage : « le point sur un I » était une première malice à l'adresse des romantiques très graves, des rêveurs éperdus de ce temps-là, qui regardaient « l'astre nocturne » avec des yeux blancs. Ses poésies d'alors (1828-1831), les *Contes d'Espagne et d'Italie*, *Venise la rouge*, *le Vieux Moutier*, l'*Andalouse*, même *Don Paëz* et *Portia*, se ressentent de la mode, subie ou acceptée, mais sans contraindre le libre jet de sa propre humeur. Il aura beau traduire dans le *Saule* tout un passage d'Ossian :

Pâle étoile du soir, messagère lointaine...

son crâne n'a rien d'ossianique. Mardoche est un romantique très émancipé qui a jeté « son chapeau cassé » par-dessus les tours de Notre-Dame.

Les *Vœux stériles* :

Grèce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie,

qui se terminent par ces vers désabusés :

Temps heureux, temps aimés! mes mains alors peut-être,
Mes lâches mains pour vous auraient pu s'occuper;
Mais aujourd'hui, pour qui? dans quel but, sous quel maître?
L'artiste est un marchand et l'art est un métier...

Les *Pensées de Rafaël*, gentilhomme français :

France, ô mon beau pays! j'ai de plus d'un outrage
Offensé ton céleste, harmonieux langage,
Idiome de l'amour...

Mère de mes aïeux, ma nourrice et ma mère,
Me pardonneras-tu?...

n'est-ce pas le retour du jeune poète des *Contes d'Espagne et d'Italie* à ses deux patries véritables, la Grèce et la France, à la simplicité, au naturel, à la poésie sincère et purement humaine, telle que l'air du temps, le soleil de la vie, la font éclore naïvement dans une âme fraîche?

La Coupe et les Lèvres, avec la préface moqueuse :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre...

A quoi rêvent les jeunes filles, où il y a bien plus de Marivaux que d'Ossian ; *Namouna* enfin, où le jeune poète est, par moments, un très grand poète qui ne doit plus rien à personne, sont les dernières œuvres juvéniles de la première manière d'Alfred de Musset. Et cette fois, de peur qu'on ne s'y méprenne, comme pour rompre avec son passé d'enfant, le poète, sans lui donner l'importance d'un manifeste, d'une déclaration, nous a exprimé lui-même sa *Poétique*. La voici :

... Sachez-le, c'est le cœur qui parle et qui soupire,
Lorsque la main écrit, c'est le cœur qui se fond;
C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire,
Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont,
Et puissiez-vous trouver, quand vous en voudrez rire,
A dépecer nos vers, le plaisir qu'ils nous font.

Après Octave et Rafaël, Rolla nous apparaît, le triste Rolla, qui ressemble comme un frère au pauvre Musset :

Ce n'était pas Rolla qui gouvernait sa vie,
C'étaient ses passions; — il les laissait aller,
Comme un pâtre assoupi regarde l'eau couler...

Musset, de même, a été gouverné, agité, ravagé, par ses passions. Elles étaient soudaines chez lui et irrésistibles. Elles n'étaient pas moins profondes : son imagination ardente prolongeait en lui et renouvelait, au moindre appel du souvenir, les émois de la sensibilité. Au rebours des analystes, des spectateurs d'eux-mêmes, d'un Gœthe, par exemple, ou des grands littérateurs — Chateaubriand et Victor Hugo — qui profitent de tout pour transformer leurs émotions en littérature, il était à la merci des siennes. « C'est moi qui ai vécu, s'écrie Perdican, et non pas un être factice, créé par mon orgueil et mon ennui [1] ! »

1. « Tu te sentais jeune, tu croyais que la vie et le plaisir ne doivent faire

Il y a là certainement la trace d'une influence héréditaire et du ressouvenir de certaines lectures. Son père, M. de Musset-Pathay, avait été un grand admirateur de Rousseau. L'auteur de la *Confession d'un Enfant du siècle* avait, lui aussi, aimé tout jeune les *Confessions* et la *Nouvelle Héloïse*; il inclinait, par tempérament et par élégance, vers le libertinage d'esprit et de cœur de notre XVIIIe siècle. La sensibilité brûlante de Jean-Jacques, la sensualité plus fine de l'abbé Prévost, de Crébillon fils, de Laclos, se retrouvent en lui. La délicieuse figure de Manon et celle de Nérine, « l'éternel soupir » de Léopardi, sont certainement les deux visages de femme, les deux apparitions qui ont le plus hanté sa jeunesse. L'amour, non pas épuré ou platonique, l'amour complet, le désir cruel de l'âme et de la chair, violent jusqu'à la frénésie, douloureux jusqu'à la souffrance, a enchanté, a dévoré sa vie.

> Hélas! mon cher ami, c'est là toute ma vie,

dira-t-il, plus tard, dans une *Soirée perdue*,

> Tandis que mon esprit cherchait sa volonté
> Mon corps avait la sienne et suivait la beauté.

L'âme et le corps, le cœur et les sens, la rage d'aimer, d'aimer toujours, qui mènera peu à peu le « poète déchu » à la débauche, l'ivresse de la passion en un mot va s'emparer de Musset. Son dégoût de la vie banale ou réglée, son besoin nerveux des émotions fortes, des sensations aiguës et déchirantes, font de lui une victime toute préparée.

Un grand amour, tragique et douloureux, qui ne s'éteindra jamais,

> Ote-moi, mémoire importune,
> Ote-moi ces yeux que je vois toujours!...

des fantômes charmants, entrevus ou désirés, qui réveilleront à chaque instant la première image, un désir d'aimer, toujours furieux, jusqu'à l'épuisement de la sève et du génie : ce sera toute l'existence, inquiète et inassouvie, de Musset. Le verre de vin ou d'absinthe dans lequel il « noiera sa misère » ne

qu'un. Tu te fatiguais à jouir de tout, vite et sans réflexion. Tu méconnaissais ta grandeur et tu laissais aller ta vie au gré des passions qui devaient l'user et l'éteindre... » (G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, p. 23, p. 29.)

sera que le dernier breuvage de cette ivresse toujours altérée. Les hypocrites et les pharisiens peuvent plaindre ce qu'ils appellent sa dégradation. Les confidences de son frère et ses propres aveux nous permettent de deviner avec plus de sympathie, d'excuser au moins avec plus de tendresse cette âme de poète sur laquelle le souffle de l'amour avait passé. C'est ce qui fait d'Alfred de Musset, même après les lyriques, grecs ou latins, qui ont exprimé les mêmes joies ou les mêmes douleurs, un poète élégiaque incomparable, le plus passionné de tous, le plus sincère, le plus malheureux. De 1833 à 1838, de *Rolla*, ce cri de passion, jusqu'à l'*Espoir en Dieu*, ce cri de détresse, il y a cinq années de production poétique où c'est avec le sang même de son cœur qu'il a écrit ses plus belles œuvres.

Les quatre *Nuits* de Musset, — la *Nuit de mai*, 1835, la *Nuit de décembre*, même année, la *Nuit d'août*, 1836, la *Nuit d'octobre*, 1837, — n'ont d'équivalent dans aucune littérature. Ces dialogues du poète avec la muse sont des entretiens réels, des effusions sincères. La muse d'Alfred de Musset n'était pas un être de symbole et de convention, mais une personne vivante, — vivante pour lui, — avec laquelle il avait des rendez-vous. Elle descendait vraiment du ciel sur la terre pour le visiter. Son frère nous apprend qu'il la sentait venir, et il en fêtait la venue. Ces jours-là il fermait ses fenêtres, il allumait des flambeaux, il mettait des fleurs sur sa table et sur sa cheminée, il se livrait, il s'abandonnait tout entier à l'inspiration. Aussi jamais inspiration n'a été moins contrefaite ou moins laborieuse; jamais le vers tour à tour attendri, coloré, rêveur, n'a coulé de source avec une veine plus naturelle et plus abondante. Aucune de ces *Nuits* ne ressemble à l'autre, comme il arrive si souvent aux élégies. La *Nuit de mai*, plus joyeuse et plus animée, la *Nuit de décembre*, plus funèbre, la *Nuit d'août*, plus mélancolique, la *Nuit d'octobre*, plus apaisée, expriment chacune avec un accent particulier, que relève l'accompagnement du rythme, un état différent de l'âme du poète dans les crises de sa jeunesse.

Ce serait le lieu d'insister ici [1], en regardant de plus près telle de ces pièces, sur la facture même d'Alfred de Musset, — on ne

[1] Voir Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, XIII.

peut pas dire sur ses procédés, car il n'en a point, — sur sa manière, sur la souplesse et la légèreté de ce vers agile, sur ses images, naturelles et imprévues, sur son harmonie, sur sa métrique aussi et sur la variété de ses rythmes heureux, toujours appropriés au sujet. La rythmique et la musique des vers de Musset sont délicieuses. La phrase poétique, — rappelons-nous, par exemple, le commencement de la *Nuit de mai* :

Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous...

se déroule et chante avec une mélodie et un charme inexprimables. La limpidité, la grâce, l'esprit, l'éclat, toutes les ressources de la pure langue française, de la langue française enrichie et assouplie par le Romantisme, se sont rassemblées et fondues là dans le plus juste et le plus rare des accords. La place nous est mesurée : nous n'avons pas le loisir de nous étendre; le lecteur qui aime et qui comprend Alfred de Musset fera de lui-même cette étude complémentaire.

A côté des *Nuits*, d'autres pièces célèbres, d'origine et de nature diverses, sont pour nous de nouvelles révélations soit du génie, soit de l'existence même, d'ailleurs inséparables, d'Alfred de Musset. Nous y retrouvons son âme frémissante et légère, — moins légère qu'on ne l'a dit, — où chaque journée, dans ce qu'il appelait lui-même ses crises de poésie, faisait naître une émotion grave ou souriante, selon qu'elle amenait la joie ou la peine. *Lucie* est un adieu triste à une vision entrevue. *Une bonne fortune* est un souvenir de voyage, un profil charmant de voyageuse, une page d'album illustré, prise dans un coin de la Forêt Noire. La *Lettre à Lamartine* (1836) est un des plus beaux cris de regret poignant qui soient sortis d'un cœur d'homme. S'il est vrai, comme on l'a dit, que l'auteur du *Lac*, « l'amant d'Elvire », soit resté insensible ou indifférent à cette poésie où peut-être il ne trouvait pas assez de la sienne, si Lamartine vieilli a traité en enfant Alfred de Musset, il a été, ce jour-là, ingrat et injuste. Pour nous, l'admirable désespoir du pauvre laboureur, dont le champ a été rasé par le tonnerre, la beauté mélancolique des stances de la fin :

Créature d'un jour, qui t'agites une heure...



Armand Colin & Cie, Editeurs, Paris

ALFRED DE MUSSET

D'APRÈS UN DESSIN D'EUGÈNE LAMI

Appartenant à la Comédie-Française

sont d'un poète (et songeons qu'il a vingt-cinq ans à peine) que nous comptons parmi les plus émouvants qui aient raconté la misère de l'homme, le mal de vivre, entre l'espérance et l'illusion.

Les *Stances à la Malibran* sont de cette même année féconde où le poète donne au public, outre la *Lettre à Lamartine*, le *Salon* de 1836, son proverbe : *Il ne faut jurer de rien*, et les deux premières *Lettres de Dupuis et Cotonet*, confidences malicieuses d'un romantique décidément désabusé. Il semble qu'en pleurant sur la Malibran, victime de son génie, martyre de son âme,

De la harpe vivante attachée à son cœur,

le poète ait un peu pleuré sur lui-même, sur sa jeunesse consumée. N'avait-il pas chanté, lui aussi, comme la Malibran, jeté, comme elle, « ces cris insensés » qui sortent du cœur mais qui l'épuisent en le déchirant? Lui non plus ne s'était pas soucié de « bien porter sa lyre », de feindre, pour amuser l'ingratitude humaine, des sentiments non éprouvés, de verser quelques-unes de ces larmes fausses qui suffisent trop souvent aux artistes et aux spectateurs. Pour lui aussi, sa belle jeunesse

De ses yeux fatigués s'écoulait en ruisseaux;

la pâleur de sa joue amaigrie prouvait qu'il avait « tenté Dieu » en « aimant trop la douleur ». En regardant la Malibran mourir, il assistait aux funérailles de sa propre jeunesse, et il lui disait :

Meurs donc, la mort est douce et ta tâche est remplie.
Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vain.
Et, puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
D'expirer comme toi pour un amour divin.

(Octobre 1836.)

La jeunesse de Musset est morte, en effet, ou elle va mourir. A l'âge des caprices, à celui des passions, va succéder l'âge des tristesses, des regrets, non pas de la déchéance du poète, bien qu'il l'ait dit, puisqu'il n'a encore que vingt-huit ans et qu'il ne cessera pas d'écrire, mais d'une sorte de sommeil interrompu,

avec des réveils charmants. A partir de 1838 — *L'Espoir en Dieu*, — ses poésies auront un autre caractère. La foi ne peut ni le guérir ni le consoler : il a vainement tendu vers Dieu des mains plus suppliantes que résignées ; la vie ne le consolera pas davantage; le plaisir ne lui donnera pas l'oubli. La muse, à des intervalles plus rares, viendra encore le visiter, mais ce ne sera plus tout à fait celle des *Nuits* : l'inspiration est plus courte, le vers plus léger, plus triste ou plus amer. C'est l'époque de *Dupont et Durand* (1838), une satire dialoguée où le poète montre surtout qu'il avait bien de l'esprit, quand il daignait en avoir; de l'*Idylle — Rodolphe et Albert* (1839), de *Sylvia* et de *Simone* (1840) dans la manière d'un La Fontaine, moins gaillard que l'autre, et où la rêverie et le sentiment ont remplacé la gauloiserie; du *Souvenir* (1841) si souvent comparé au *Lac* et à la *Tristesse d'Olympio*, plus naturel peut-être et plus douloureux, plus semblable à la vie que ces deux autres chefs-d'œuvre. Les trois pièces : *Une Soirée perdue* (1840), *Sur la Paresse*, *Après une lecture* (1842), doivent être mises à part. La première est encore le récit d'une apparition : un visage virginal de jeune fille a rajeuni, a enchanté un moment la vieillesse précoce du poète, égayé ses yeux las et blasés, fait battre son cœur éteint. *Sur la Paresse* nous fait sentir et plaindre les premières fatigues, les dernières irritations aussi du poète qui ne se voyait pas mis à sa vraie place par ses contemporains, distraits ou jaloux, et qui prenait à Régnier un peu de son amertume. *Après une lecture* nous permettrait de revenir, si nous en avions le temps, sur sa Poétique. Elle n'a pas beaucoup changé, à vrai dire, depuis ses jeunes années :

> Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
> Mon premier point sera qu'il faut déraisonner.

Mais l'âge de la déraison est passé pour le poète : on l'attend, il finira par entrer à l'Académie.

N'oublions pas dans cette rapide nomenclature quelques sonnets : *Le Fils du Titien*, « à Victor Hugo », « à Mme Ménessier-Nodier, « à sa marraine » (Mme Jaubert), « à Regnier, de la Comédie Française, après la mort de sa fille », les plus beaux

qui soient dans notre langue, les plus harmonieux et les plus aisés, avec une dizaine de sonnets du XVIe siècle, de Ronsard, de Du Bellay ou d'Olivier de Magny. Citons enfin ces derniers vers, sa plainte suprême, son chant d'agonie :

L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois,
De tous les côtés sonne à mes oreilles,
Depuis dix-huit mois d'ennuis et de veilles,
Partout je la sens, partout je la vois.

Plus je me débats contre ma misère,
Plus s'éveille en moi l'instinct du malheur,
Et dès que je veux faire un pas sur terre,
Je sens tout à coup s'arrêter mon cœur.

Ma force à lutter s'use et se prodigue;
Jusqu'à mon repos, tout est un combat,
Et comme un coursier brisé de fatigue,
Mon courage éteint chancelle et s'abat.

(1857.)

La critique de son temps et du nôtre a souvent été injuste pour Musset. Elle l'a pris de trop haut avec lui. Elle lui a durement reproché d'avoir suivi, à l'écart des autres hommes, la pente de sa propre vie et répondu à l'appel de ses passions plutôt qu'à la plainte de son temps ; elle a trop accusé son scepticisme léger de s'être désintéressé de tous les grands problèmes religieux, politiques et sociaux, qui ont tourmenté son époque. Musset lui-même avait déjà répondu dans la *Préface* de *la Coupe et les Lèvres* :

Je ne me suis pas fait écrivain politique...

Il écrivait ailleurs, avec plus de tristesse, ou de mépris, qu'on ne le suppose :

La politique, hélas! voilà notre misère...

Et c'est peut-être lui qui a raison. On lui a reproché encore, dans un autre ordre d'idées — et ce reproche lui est venu des poètes impassibles ou prétendus tels, — d'avoir été un poète d'inspiration, mais un versificateur, un artiste trop facile, trop insouciant et trop négligé. Le reproche, cette fois, tombe à faux, en grande partie. Pour Musset, comme pour Regnier, un de ses maîtres, comme pour La Fontaine,

Ses négligences sont ses plus grands artifices.

L'homme qui cheville lui a toujours paru le « dernier des humains », et la cheville solennelle ne lui a jamais semblé ni gracieuse ni poétique : il lui a toujours préféré, à bon droit, le caprice et l'abandon. Il a toujours fait une différence énorme, que nous avons peut-être trop raccourcie, entre l'art et le métier, le poète et le versificateur. En comparant les poétiques et les poésies, on peut trouver, sans dédain ni injustice pour personne, que sa nature l'avait bien inspiré, son instinct et son goût bien averti.

III. — Autour du Cénacle. Les amis de Victor Hugo.

Après ces deux très grands poètes, Alfred de Vigny et Alfred de Musset, quelques autres, dans le même groupe romantique, ont eu leur moment et méritent d'avoir encore leur part de célébrité.

Émile Deschamps. — Les deux frères Deschamps, Émile (1791-1871) et Antony (1800-1869), trop oubliés aujourd'hui, furent tous les deux des romantiques de la première heure. Émile Deschamps, sans avoir été à proprement parler ni un précurseur ni un maître, était un des membres les plus ardents et les plus actifs du « Cénacle ». Il combattit pour le romantisme dans la *Muse française*, et publia en 1828 les *Études françaises et étrangères*. Après avoir donné au théâtre des comédies en vers et deux traductions, l'une de *Roméo et Juliette*, l'autre de *Macbeth*, il fut surtout — laissant et voyant grandir à côté de lui des gloires plus éclatantes — un poète d'occasion ; il dispersa, il gaspilla un peu son talent dans une foule de pièces de circonstance. Sur la fin de sa vie (nous permettra-t-on ce souvenir personnel?) il écrivait à des collégiens du lycée Henri IV qui lui avaient demandé des livres pour leur bibliothèque de quartier :

La poésie, amis, n'est rien par elle-même...
C'est le bloc précieux, sans le divin contour,
C'est Galathée ouvrant ses yeux de marbre au jour,
Pour qu'elle vive, il faut qu'on l'aime.

Peut-être n'a-t-il pas aimé la statue divine assez pour l'animer d'une forme immortelle et la faire vivre jusqu'à nous?

Antony Deschamps. — L'originalité de son frère Antony est plus forte et plus inquiète. On sait que son œuvre souffrit un peu des troubles passagers de sa raison. Il aimait beaucoup l'Italie, qu'il avait parcourue dans sa jeunesse et qu'il contribua, entre tous, à faire aimer par les jeunes romantiques. Il donna une traduction en vers de l'*Enfer* de Dante, dont il était un admirateur passionné, et peut-être ce long commerce, cette cohabitation de sa pensée avec un génie puissant mais étrange, ne furent-ils pas sans influence sur l'inquiétude de son esprit. Ses œuvres poétiques, *Dernières paroles* (1835) et *Résignation* (1839), nous expriment son mal secret :

> Depuis longtemps je vis entre deux ennemis,
> L'un s'appelle la Mort et l'autre la Folie...

Il disait encore, dans la fin d'un autre sonnet :

> Si mon malheureux sort eut jadis quelque joie,
> Triste, je m'en souviens : et puis, tremblante proie,
> Devant, je vois la mer qui va me recevoir!
>
> Je vois ma nef sans mât, sans antenne et sans voiles,
> Mon nocher fatigué, le ciel livide et noir
> Et les beaux yeux éteints, qui me servaient d'étoiles!

Avec Émile et Antony Deschamps, nous avons deux médaillons de romantiques : l'un nous représente le romantisme facile et dispersé : l'autre, le romantisme fiévreux, dantesque et un peu malade. Ce ne sont pas seulement deux portraits; ce sont peut-être deux symboles.

Sainte-Beuve. — Sainte-Beuve (1804-1869), lui aussi, avant de se plaire dans la critique — et qui sait si, avec le temps, ses vers ne survivront pas à ses *Causeries*? — a vécu, a souffert du romantisme. Il se croyait, il se savait un poète; il en était un, non pas de la grande famille, et déjà il souffrait de le constater. Trop sensualiste peut-être et trop sensuel (il avait commencé par la médecine) pour être l'homme de sentiment et de naïveté que doit rester toujours le vrai poète; trop réfléchi pour être passionné; trop curieux, trop critique, trop intelligent pour s'abandonner à son instinct; trop liseur de livres

pour ne lire que dans son âme, sans se dire assez que le poète ne fait point l'analyse, mais subit le choc de ses émotions : Sainte-Beuve poète, c'est d'abord, ce sera toujours Joseph Delorme.

Une étude complète sur le talent et l'œuvre poétique de Sainte-Beuve devrait avoir pour sous-titre : « Comment on passe de la poésie à la critique, parce qu'on y trouve mieux l'emploi de ses facultés ». Dans le premier recueil de Sainte-Beuve, *la Vie, les Poésies et les Pensées* de *Joseph Delorme*, la vie, un peu arrangée, les pensées, un peu subtiles, sont encore plus intéressantes que les poésies. « Par ses goûts, ses études et ses amitiés, surtout à la fin, Joseph appartenait d'esprit et de cœur à cette jeune école de poésie qu'André Chénier légua au XIXe siècle du pied de l'échafaud et dont Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Émile Deschamps, et dix autres après eux ont recueilli, décoré, agrandi le glorieux héritage. Quoiqu'il ne se soit jamais essayé qu'en des peintures d'analyse sentimentale et des paysages de petite dimension, Joseph a peut-être le droit d'être compté à la suite, loin, bien loin de ces noms célèbres... » Il se fait gloire (février 1829) d'avoir été « sévère et pour ainsi dire religieux dans la facture » — il attribua, en effet, une importance un peu exagérée et il apporta un souci minutieux à certains détails d'expression et d'harmonie, qu'il relève avec soin dans ses notes; il se loue — car ces confidences sont des jugements, — « d'avoir exprimé au vif et d'un ton franc quelques détails pittoresques ou domestiques jusque-là trop dédaignés, rajeuni ou refrappé quelques mots surannés ou de bonne bourgeoisie » ; il s'accuse, sans trop se condamner pour cela, « d'individualisme, de monotonie, de vérité un peu crue, d'horizon un peu borné dans certains tableaux ». Il se connaissait bien et il se comparait aux autres ; on n'a, pour le juger, qu'à reprendre ce qu'il a dit. Un peu réaliste et un peu bourgeoise, un peu « lakiste » aussi par certains aspects à l'imitation de Wordsworth, telle est cette poésie, le plus souvent triste, laborieuse et pensive de Sainte-Beuve, à l'âge timide des premiers essais. Il y a là, en somme, un travail poétique très curieux, plutôt qu'une vocation de poète très déterminée.

Ses autres recueils, *Poésies diverses*, à la suite de *Joseph*

Delorme, les *Consolations* (mars 1830) avec une dédicace pleine d'effusion, alors sincère, à Victor Hugo, les *Pensées d'Août* (octobre 1837), suivies, un peu plus tard, de *Notes et Sonnets*, — ne sont pas très différents du premier. L'individualisme, qui n'est qu'une petite manière d'être original, la monotonie, faut-il dire la gaucherie? un peu contrainte, qu'on a toujours dans un art pour lequel on n'est pas absolument fait, le manque de grâce, de souplesse et de renouvellement, y apparaissent encore. Il n'y a pas de grande poésie sans sincérité, sans expansion. La grande poésie, celle de Lamartine, de Hugo, de Vigny, de Musset, a quelque chose d'involontaire : c'est la différence du génie au talent. Le talent très souple, très ondoyant de Sainte-Beuve s'est prêté un instant à la poésie : il ne s'est pas donné à elle tout entier parce qu'elle-même s'était refusée la première : elle n'aime que les instinctifs, les passionnés; elle se dérobe aux ingénieux.

Les *Consolations*, où il y a encore bien des imitations anglaises, sont plutôt des poèmes mélancoliques. L'auteur s'y raconte lui-même, avec ses rêves, ses espérances, ses désillusions; mais cette mélancolie, qu'il éprouve ou qu'il exprime, nous paraît plus littéraire que vraiment humaine, plus concertée ou plus maladive que profonde. Il s'en moquait, plus tard, quand sa longue profession de critique l'avait éclairé ou endurci. En 1829 ou 1830, il avait pris l'air à la mode. On était alors fatal, byronien, mystique de temps en temps et inconsolable : il avait écrit des *Consolations*.

Les *Pensées d'Août*, commentées, expliquées par Sainte-Beuve lui-même dans ses deux préfaces (septembre 1837, décembre 1844), sortent de la même veine, un peu maigre et ingrate, qu'il creusait toujours. Sainte-Beuve aurait voulu, de propos délibéré, innover en poésie où l'on n'innove réellement que lorsqu'on ne songe pas à le faire. « Plus désintéressé, plus rassis, écrit-il, moins livré désormais aux confidences personnelles, il aurait désiré établir un certain genre moyen. » La *Pensée d'Août*, qui a donné son nom au volume, avec les histoires de Morèze, de Doudun, de Ramon de Santa-Cruz, du poète Aubignié; *Monsieur Jean, maître d'école*; les *Épîtres* à Villemain, à Patin, à Musset, à l'abbé Eustache B. sont des échantillons de ce

« genre moyen », de cette poésie familière et intime que Sainte-Beuve a cultivée, comme un jardin de faubourg.

Il reste donc pour nous où il a voulu rester, à mi-côte, entre le sol et le large ciel, dans « ce genre moyen » de la poésie à demi critique. Son autre domaine, d'ailleurs, est assez vaste pour que, en poésie, il puisse se contenter de celui-là.

Théophile Gautier. — Il y a deux opinions également courantes et défendables, sur Théophile Gautier (1810-1872). Les uns, comme Baudelaire, le mettent tout au premier rang des grands poètes, autant comme artiste que — ce qui paraît d'abord surprenant — comme penseur. « Théophile Gautier, écrit Baudelaire, a continué, d'un côté, la grande école de la mélancolie créée par Chateaubriand. Sa mélancolie est même d'un caractère plus positif, plus charnel et confinant quelquefois à la tristesse antique. » Et il ajoute : « D'un autre côté il a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appellerai la Consolation par les arts, par tous les éléments pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit. Dans ce sens il a vraiment innové. Il a fait dire au vers français plus qu'il n'avait dit jusqu'à présent; il a su l'agrément de mille détails faisant lumière et saillie, et ne nuisant pas à la coupe de l'ensemble ou à la silhouette générale... » Les autres, tout en admirant l'art de Gautier, sa plastique, son coloris, en goûtant beaucoup la ciselure irréprochable de ses meilleures pièces, y déplorent une insuffisance de pensée ou de sentiment, qui les rend sévères en fin de compte.

La vérité se trouve peut-être entre ces deux jugements extrêmes.

La gloire de Victor Hugo a un peu éclipsé celle de Gautier, dont la modestie réelle, sous des dehors exubérants, s'est cachée longtemps dans l'ombre du maître. L'œuvre, immense et touffue, du créateur prodigieux a nui de même, par son rayonnement, à l'œuvre, délicate et choisie, du poète des *Émaux et Camées*. Théophile Gautier était peintre (et il le sera toujours la plume à la main) quand il s'enrôla dans le Romantisme : il en fut, tout de suite, un des adeptes les plus brillants et les plus « échevelés ». Son *Histoire du Romantisme* en est la preuve. Le Romantisme lui entra pour ainsi dire par les yeux : il eut la

vision et le coup de soleil d'un art nouveau. Il devait, plus tard, non pas abjurer, mais revenir, de loin, à nos classiques; il commença par des hardiesses, par des impertinences et, comme Musset, par des gamineries. Son *Albertus* (1832) est un frère de *Mardoche*. Il disloquait, lui aussi, « ce grand niais d'alexandrin »; il ne lui déplaisait pas de scandaliser le classicisme et la bourgeoisie.

Il avait des dons plus précieux que ce don du tapage. Et d'abord le sens de la couleur, de la ligne, du décor des choses. Ce n'est pas vainement qu'il avait traversé les ateliers et appris à voir. « Je suis un homme, disait-il de lui, pour qui le monde visible existe. » Et sa vision, très nette, très précise, revivait en images fidèles dans ses vers éclatants. Si jamais la plume a pu rivaliser avec le pinceau, c'est dans les descriptions de Théophile Gautier qu'elle utilise le mieux toutes ses ressources. Il avait en outre ce don de facture, qui préoccupait si fort Sainte-Beuve, sur lequel il raffinait volontiers et qui lui échappait quelquefois. Naturelle et travaillée, la facture de Théophile Gautier, dans ses chefs-d'œuvre, ne sent ni l'abandon ni l'effort; le vers, souple et ductile, paraît improvisé, sans négligence; la rythmique est légère et variée. Enfin et surtout, en vers comme en prose, Théophile Gautier a été un merveilleux assembleur de mots. On prétend, il a lui-même affirmé qu'une de ses lectures favorites était la lecture du dictionnaire. Il savait très bien sa langue; il la savait d'instinct, comme les écrivains de race, et il en avait fait de bonne heure, par plaisir et par métier, une étude très approfondie. Aussi le vocabulaire poétique de Théophile Gautier est-il un des plus riches et des plus exacts qu'on puisse imaginer.

Ce luxe des mots lui a peut-être porté quelque dommage. Il a engendré chez lui une qualité qui peut devenir un défaut : la virtuosité. L'attrait de la difficulté à vaincre, le plaisir de l'exécution périlleuse et triomphante, le jeu des variations infinies sur un thème renouvelé, l'ont détourné, de temps en temps, d'un art plus sobre, plus sévère et plus parfait. La sobriété, en art, n'est pas la continence des impuissants, elle est la tempérance des forts. Que manque-t-il à la *Comédie de la mort* (1838) pour être un chef-d'œuvre comme la *Maison du berger* ou

la *Nuit de décembre*? Presque rien ; mais on peut trouver qu'il y a trop de choses, trop de talent prodigué, jeté à pleines mains et un peu perdu ; trop de chatoiement aussi, trop d'images multipliées et successives, qui éblouissent les yeux ; trop peu, en revanche, de cet inexprimé, qui remplace la vision par la rêverie et qui laisse à la méditation du lecteur le soin et le plaisir d'achever, de prolonger en lui-même l'œuvre du poète : bref, plus de fantaisie que de profondeur, plus d'imagination brillante que de sentiment.

Que de choses exquises, brèves et achevées, dans ses *Paysages*, ses *Intérieurs*, ses *Fantaisies* et surtout dans ses *Poésies diverses* ! (*Les Colombes*, *Les Papillons*, *Rocaille*, *Pastel*, l'admirable *Mélancholia*, *Lamento*, *Barcarolle*, *Tristesse*, etc.) Voilà le vrai Gautier, le meilleur, croyons-nous, le plus complet et aussi le plus varié. On pourrait faire, rien qu'avec ces poésies diverses, tout un recueil classique et l'on s'étonne qu'il n'ait pas encore été fait : on le fera sans doute au siècle prochain. « Rappellerai-je, écrit Baudelaire, — qu'il faut citer de nouveau, car il nous fait bien sentir cet art exquis, — cette série de petits poèmes de quelques strophes, qui sont des intermèdes galants ou rêveurs et qui ressemblent, les uns à des sculptures, les autres à des fleurs, d'autres à des bijoux, mais tous revêtus d'une couleur plus fine et plus brillante que les couleurs de la Chine et de l'Inde, et tous d'une coupe plus pure et plus décidée que des objets de marbre ou de cristal? Quiconque aime la poésie les sait par cœur. »

Ces petits poèmes, ces bijoux poétiques de Théophile Gautier, trop peu appréciés de son vivant, ont, d'ailleurs, servi de modèles aux jeunes poètes, aux fins ciseleurs en poésie bien ouvragée, qui devaient venir après lui. Il est resté pour quelques-uns d'entre eux, pour ceux notamment qui aiment à voir de près le détail des choses, pour les délicats, amoureux de la forme parfaite, le poète préféré et inimitable, un Benvenuto Cellini dont la moindre statuette vaut l'Apollon du Belvédère. Le grand art, le très grand art, l'art suprême, veut peut-être, quand on réfléchit, d'autres dimensions. Les étrangers (ce qui serait plutôt un bon signe) ne goûtent pas Théophile Gautier autant que nous : le fini de son œuvre leur échappe ; ils la regardent trop vite ou ils

n'ont pas d'assez bons yeux. Le goût moyen de la plupart des Français ne s'y arrête pas beaucoup plus. Le bon Gautier expie, après sa mort, son dédain de la bourgeoisie peu artiste pour laquelle il n'a jamais travaillé. Les artistes, en revanche, peintres, statuaires et poètes, peu ou prou, sont ses amis.

Son dernier recueil très admiré, trop admiré à l'exclusion des autres, *Émaux et Camées* (1852), est le plus connu, sans être le plus remarquable de son œuvre et c'est sur lui qu'on le juge ordinairement. Ses rares qualités s'y retrouvent ; sa virtuosité surtout, brillante et un peu excessive, s'y révèle, mais elle triomphe pour ainsi dire trop insolemment. Le *Poème de la femme*, les *Variations sur le Carnaval de Venise*, la *Symphonie en blanc majeur*, sont des prodiges surprenants, et presque démesurés, de difficulté vaincue. Toutes les fois que l'art exagère ainsi, qu'il exige de l'artiste un effort, même victorieux, de chacun de nous une délicatesse de goût, une finesse de tact et d'intelligence non pas inutiles, mais un peu disproportionnées, l'art dépasse son but et l'étonnement remplace chez nous l'admiration. *Les Vieux de la Vieille* sont un chef-d'œuvre, dans leur genre, mais un dessin énergique de Raffet ou une simple chanson de Béranger font naître en nous une évocation encore plus saisissante.

Admirable écrivain, virtuose incomparable, en vers et en prose, entraîné par sa nature, excité par son savoir-faire, heureux d'étonner, ravi d'éblouir, Théophile Gautier est assez souvent un styliste plus encore qu'un écrivain, et ce n'est pas tout à fait la même chose. Sa virtuosité même lui a joué ce mauvais tour. Dans sa pièce célèbre, *L'Art*, des *Émaux et Camées* :

Sculpte, lime, cisèle,
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant,

il a lui-même enfermé sa poétique, exigeante et particulière, de dompteur de mots. Il avait la haine de la banalité, et personne ne l'a moins connue que lui. Que n'a-t-il aimé un peu plus la simplicité ?...

IV. — Autres poètes romantiques.

Félix Arvers. — On ne va pas toujours à la postérité avec de gros livres. Béranger chantait :

> Anacréon n'a laissé qu'une page
> Qui flotte encor sur l'abîme du temps...

L'auteur du recueil intitulé *Mes Heures perdues*, Félix Arvers (1806-1861), n'a guère laissé qu'un sonnet célèbre :

> Mon âme a son secret, ma vie a son mystère :
> Un amour éternel, en un moment conçu...

Mais ce sonnet unique suffit à défendre son nom de l'oubli : il est connu de tous et cité partout; la tristesse silencieuse qu'il exhale parfume encore les Anthologies. Comment s'appelait l'inconnue pour laquelle Félix Arvers composa ces vers mélancoliques? Etait-ce la fille de Nodier, Mme Ménessier-Nodier, ou Mme Victor Hugo? On n'en sait rien au juste, et peu importe. Tombée des yeux d'un poète qui eut au moins une minute d'inspiration, cette larme, « changée en perle », ne périra point.

Gérard de Nerval. — Il en va de même pour Gérard Labrunie, dit Gérard de Nerval (1808-1855), le compagnon d'études de Théophile Gautier, le romantique fervent du Cénacle de la rue du Doyenné, et plus tard, à la suite de tant de voyages et d'aventures, le suicidé mystérieux de la rue de la Vieille-Lanterne. Sa personne et son œuvre, éparse et diverse, sans être tout à fait oubliées, n'ont pas réellement survécu; le charme de sa fantaisie artiste et capricieuse s'est évaporé; mais il subsiste de lui une petite chose, toujours exhumée, où il y a bien de la grâce, et qui vaut la peine d'être retenue :

> Il est un air pour qui je donnerais
> Tout Rossini, tout Mozart et tout Wèbre [1],
> Un air très vieux, languissant et funèbre,
> Qui pour moi seul a des charmes secrets.

1. Weber.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit;
C'est sous Louis treize... et je crois voir s'étendre
Un coteau vert que le couchant jaunit.

Puis, un château de brique, à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs.

Puis, une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens...
Que dans une autre existence, peut-être,
J'ai déjà vue et dont je me souviens.

Barthélemy et Méry. — On s'étonnerait que la politique, au lendemain de la Restauration, avant et après 1830, n'eût pas inspiré les poètes. Ce n'est pas toujours une bonne inspiratrice : il est à craindre que des œuvres, dictées par la passion d'un jour, écrites dans le feu des événements, ne durent pas. Les auteurs qui écrivent ainsi expient d'ordinaire plus tard par un long silence la vogue bruyante de l'actualité. C'est ce qui est arrivé à deux compatriotes, à deux collaborateurs marseillais, Barthélemy (1796-1867) et Méry (1797-1866). Tous les deux étaient libéraux et bonapartistes ou du moins admirateurs de Napoléon. Rimeurs faciles et brillants, ils écrivirent ensemble des poèmes qu'on ne lit plus, comme *Napoléon en Égypte* ou *la Villéliade* et des pamphlets en vers, également oubliés, dont le plus célèbre, *La Némésis* (1831-1832) n'a laissé de souvenir que grâce à une très belle et très noble réponse de Lamartine injurié. Quant à leur poème sur Napoléon, Napoléon lui-même était encore trop voisin du temps où ils écrivaient pour que l'écho de sa gloire, la sonorité de son nom ne rendissent pas la tâche bien malaisée aux poètes qui voulaient s'inspirer de lui. Il n'y a guère que Victor Hugo qui n'ait pas plié sous ce grand nom.

Auguste Barbier. — Il y a aussi l'auteur des *Iambes*, Auguste Barbier (1805-1880). Toute sa vie, et aujourd'hui encore, Auguste Barbier, qui n'a peut-être pas reçu sa part légitime de renommée, est resté l'auteur des *Iambes*. Composés au moment de la Révolution de juillet 1830, les *Iambes* furent une poussée de jeunesse, un accès de lyrisme et de passion que

le poète ne retrouva jamais plus. « Des étincelles, disait un critique, Désiré Nisard, jaillirent alors du pavé et entrèrent dans le cerveau d'Auguste Barbier ». Deux de ces morceaux très connus, alors populaires, aujourd'hui classiques, *l'Idole* et *la Curée*, peuvent donner une idée de la manière et du talent d'Auguste Barbier.

Le rythme seul, nerveux, pressé, haletant,

> O Corse à cheveux plats! Que ta France était belle
> Au grand soleil de Messidor!
> C'était une cavale indomptable et rebelle
> Sans frein d'acier ni rênes d'or...

est déjà une première beauté dans ces vers fameux; il emporte avec lui la pensée par bonds, comme la cavale fougueuse dont le poète a parlé :

> Quinze ans son dur sabot, dans sa course rapide,
> Broya les générations,
> Quinze ans elle passa, fumante, à toute bride,
> Sur le ventre des nations.

Le poète, vraiment inspiré cette fois, « monté au son de l'harmonie et du rythme », ainsi que le dit Platon, dans le dialogue [1] où il a expliqué le mystère du lyrisme, a été transfiguré par sa passion même; il est sorti, dans un transport, de sa nature ordinaire, plutôt grave, pensive, et mélancolique; il a trouvé du même coup, tant sa cavale a fait jaillir du sol la source de poésie, un mouvement et comme un galop furieux qui entraîne, sans se ralentir, la pièce tout entière, des mots éclatants et colorés, des images neuves et hardies. Avec certaines pages des *Tragiques* de D'Aubigné et certaines pièces des *Châtiments* de Victor Hugo, la satire, l'invective, la lyre politique, si l'on peut dire, n'ont jamais eu, chez nous, d'accents plus beaux.

Cette partie, la plus neuve et la plus retentissante de son œuvre, a fait tort injustement aux autres recueils d'Auguste Barbier : *Il Pianto* (1833), *Lazare* (1837), *Nouvelles Satires*, *Chants civils et religieux* (1841), *Rimes héroïques* (1843), *Sylves* (1865). Un bon connaisseur en poésie, dont personne ne récu-

1. *Ion*, ou *De l'Enthousiasme*.

sera le jugement, Leconte de Lisle, traite même de « singulier parti pris » l'opinion accréditée qui assigne aux *Iambes* le premier rang parmi les compositions d'Auguste Barbier. Il rappelle, avec raison, les sonnets célèbres, dont plusieurs admirables, dédiés par lui aux maîtres de l'art, aux peintres, aux sculpteurs et aux musiciens de génie, celui, par exemple, sur Michel-Ange :

Que ton visage est pâle et ton front amaigri,
Sublime Michel-Ange, ô vieux tailleur de pierre!...

il cite en outre, et à bon droit, tant de beaux paysages empruntés à l'Italie « dont ils reproduisent avec ampleur les larges horizons et la chaude lumière ». On trouverait de même dans les *Chants civils et religieux*, trop peu connus, de beaux poèmes, d'une inspiration élevée, d'un souffle égal et puissant, d'une philosophie austère et fortifiante. Des Hymnes : *A la Terre*, *Au Soleil*, *A la Mer*, *A la Liberté*, *Au Travail*, *Au Mariage*, *A la Famille*, *Au Froment*, *A la Vigne*; des Chants : *Le Chant de victoire*, *Le Chant du poète*, *Le Chant des vieillards* surtout, sur lesquels la critique réveille trop rarement l'attention, permettent de ranger Auguste Barbier — l'auteur des *Iambes* — dans cette noble famille de poètes-penseurs, épris du Bien autant que du Beau, et utiles à l'humanité, où Vigny serait le chef du chœur, avec Barbier, Laprade et quelques autres, plus modernes, pour compagnons.

V. — Le Romantisme en province.

Un Breton, Auguste Brizeux, deux Lyonnais, Victor de Laprade et Joséphin Soulary, un Marseillais, Joseph Autran, un Provinois, le pauvre Hégésippe Moreau, vont nous transporter en province et là, chacun dans son cadre et à sa façon, nous révéler d'autres aspects de la poésie.

Auguste Brizeux. — La gloire poétique d'Auguste Brizeux (1803-1858), à propos duquel il faut relire la belle et touchante

étude de Saint-René Taillandier [1], n'a pas cessé de grandir dans cette seconde moitié du XIXe siècle. Vivant, il a eu à peine son rayon de gloire; il a souffert de la vie, que sa timidité sauvage, sa délicatesse farouche, lui rendaient plus dure; il a souffert aussi de l'obscurité : il a été éclipsé, étouffé par des poètes plus bruyants ou plus heureux que lui et qui étaient loin de le valoir. Puis, son œuvre s'est répandue : un petit groupe, de plus en plus nombreux, d'amis fidèles a réparé la longue ingratitude des indifférents.

Auguste Brizeux mérite certainement cette amitié. Il n'y a pas de « poésie de clocher » plus sincère et plus pénétrante que la sienne. Nous avons tous, ou presque tous, dans la grande patrie, une petite patrie, lieu de naissance ou terre d'adoption, qui nous tient au cœur. Même transplantés dans les villes, ici ou là, par les hasards de l'existence, nous revenons volontiers, au moins en pensée, soit au berceau, soit à l'asile préféré de notre vie. La vie moderne, déracinée, nomade et triste, a développé en nous le sens de la nostalgie, « le mal du retour ». Ainsi Brizeux n'est pas seulement cher aux Bretons de la vieille Armorique, de la terre du granit et des chênes; il l'est à tous ceux qui ont souffert comme lui de la transplantation, du dépaysement.

Sa poésie, où l'artifice n'entre pour rien, où l'art lui-même est presque absent, est faite tout entière d'impressions d'enfance et de jeunesse, fidèlement gardées par l'imagination, embellies peut-être par le lointain et le mirage du souvenir, encore avivées par la nostalgie. Il débuta en 1831 par une *Idylle* fraîche, tendre et mélancolique, *Marie*. La première édition, publiée sans nom d'auteur, « portait le titre de roman, que l'auteur devait effacer plus tard avec colère ». C'est sur la troisième (1840), reproduite depuis, qu'il convient de juger l'ouvrage. Nous sommes loin, en effet, d'un roman. C'est sa propre vie que l'auteur retrouve et raconte, avec une simplicité d'accent, un charme d'émotion, que la fiction, même la plus habile, ne saurait donner. Quand on a lu les plus grands poètes du siècle, Lamartine, Victor Hugo, Vigny, Musset, et qu'on arrive à

1. En tête de ses *Œuvres complètes* (A. Lemerre).

Brizeux, on descend peut-être des sommets, et cependant le passage est doux; on croit entrer dans une vallée charmante; on se promène au milieu des ajoncs en fleurs, sur une lande dont la sauvagerie même est une grâce de plus. Qu'on relise toutes les pièces intitulées *Marie*, celle surtout qui commence par ces mots :

> Humble et bon vieux curé d'Arzannô, digne prêtre...

ou bien celles qui ont pour titre : *Histoire d'Ivona*, *L'Élégie de Le Braz*, *Les Batelières de l'Odet*, *Jésus*, *Le Retour* : il est impossible de ne pas être touché par cette poésie naïve, pleine d'effusion, qui s'insinue jusqu'au fond de l'âme. Sainte-Beuve lui-même l'a senti, et, en y mêlant trop de comparaisons inutiles avec l'antique, l'a exprimé.

> Souvenirs du pays, avec quelle douceur,
> Hélas! vous murmurez dans le fond de mon cœur.

ou encore :

> Oh! ne quittez jamais, c'est moi qui vous le dis,
> Le devant de la porte où l'on jouait jadis...

telle est toujours la plainte, tel est, en quelque sorte, le refrain mélancolique de Brizeux.

Provincial ingénu et obstiné, ni les villes, ni les voyages, ni Paris, ni l'Italie, ni l'ambition, ni le mouvement, ni la littérature, ne l'ont distrait de ses premières visions. Le meilleur, le plus pur de sa poésie lui vient de la terre où il est né, s'épanche, comme un ruisseau, du fond limpide de son cœur. Là tout est vrai, — et on ne résiste pas, en art, à la vérité, — le décor, les personnages et les sentiments.

Le décor est humble, rustique. Sans être un réaliste brutal et minutieux, multipliant de parti pris les détails vulgaires, sans abuser non plus de la couleur locale, vraie ou fausse, sans être davantage un précieux ni un raffiné qui se plaise à orner les choses simples, Brizeux nous peint le pays breton avec une justesse et une grâce infinies. Ses personnages ont la même vérité : Marie, le bon curé d'Arzannô, la mère du poète, les hommes et les femmes de la paroisse. Rien de convenu, d'artificiel, de trop embelli et retouché dans ces êtres vivants. Les Humbles

sont entrés dans la poésie au XIXe siècle. On les a trop souvent mis en scène avec une bonne volonté maladroite ou une philanthropie un peu contrefaite. Brizeux s'est contenté de peindre ces pauvres gens, sans y tâcher, ressemblants et authentiques, tels qu'il les a vus, tels qu'il les aimait. Les sentiments qu'il exprime, tantôt les siens et tantôt ceux de ses personnages, ont le même caractère de franchise, de simplicité, de ressemblance avec la vie. Certainement les *Méditations*, les *Contemplations*, les *Nuits*, les *Destinées*, remuent notre âme d'une manière plus profonde. L'âme, rêveuse et tendre, de Brizeux n'est plus cette « âme aux mille voix »

> *Mise* au centre de tout, comme un écho sonore,

mais il en est de cette poésie rustique, qui n'a peut-être pas un très grand nombre de notes, comme d'un biniou breton dont la mélodie est délicieuse et inexprimable.

Marie n'est pas le seul recueil de Brizeux qui mérite d'être lu. On le retrouve, avec quelque chose de plus achevé et, par endroits, de plus laborieux, dans *Les Bretons*, poème en vingt-quatre chants « d'un genre franchement rustique et qui ne semble pas avoir d'antécédent parmi nous », comme l'auteur le remarquait justement dans la préface de sa deuxième édition (décembre 1846). *Les Bretons*, pour nous servir encore de l'expression de Brizeux, sont « une épopée familière ». « Ici, à vrai dire, écrit-il, point d'aventures étranges, ni de passions outrées, mais toujours la naïveté et la profondeur du sentiment. Le roman n'est nulle part dans la vie simple et franche du Breton; mais la poésie, elle, y est partout[1]... » *La Fleur d'or*, d'abord intitulée *Les Ternaires*, en neuf livres, « voyage poétique d'un bourg de Bretagne aux villes d'Italie; les *Histoires poétiques*, en sept livres; *Le Cycle*, divisé en deux parties; *La Poétique nouvelle*, divisée en trois chants : *La Nature*, *La Cité*, *Le Temple*, complètent, avec *Marie*, l'œuvre de Brizeux. Il aurait voulu écrire et il médita longtemps un grand poème, qui devait avoir environ trois mille vers, sur l'âge héroïque de sa chère Bretagne. Il y eût chanté les trois personnages légen-

1. Nous ne pouvons citer, mais il faut relire toute cette préface, très simple, très courte et très attachante. (*Les Bretons*, pp. 3-7, édition Lemerre.)

daires, Tristan, Merlin et Arthur, sous ce titre commun : *La Chute de la Bretagne* ou *la Table ronde*.

L'homme, avec sa nature franche, sensible et inquiète, le rêveur qui avait médité sur la vie philosophique et morale, l'artiste en vers, « très appliqué aux questions de littérature et d'art », très romantique par la parenté qui le rattache à l'École de 1830, très classique par quelques-uns de ses goûts, son goût par exemple pour La Fontaine, n'auraient pas été moins curieux à chercher de près dans Brizeux que le poète de *Marie* et des *Ternaires*. Nous renvoyons le lecteur sur tous ces points à l'excellente étude, déjà signalée, de Saint-René Taillandier. La postérité, d'ailleurs, se soucie moins des biographies que des œuvres, et les œuvres de Brizeux sont encore plus attachantes que sa personne. Il avait écrit, avant de mourir :

> Vous mettrez sur ma tombe un chêne, un chêne sombre,
> Et le rossignol noir soupirera dans l'ombre...

Ce rossignol noir est comme le symbole de sa poésie et nous l'aimons pour la douceur de son chant.

Victor de Laprade. — Victor de Laprade (1812-1883), bien qu'il ait, lui aussi, peint et chanté la nature, est surtout un poète philosophe. Après avoir d'abord songé au barreau et à la magistrature, Laprade, qui devait être plus tard professeur à la Faculté des lettres de Lyon, se laissa entraîner par la poésie. Et, de fait, il y aura toujours quelque chose d'oratoire et d'éloquent et une sorte de vertu éducatrice dans ses poèmes. Venu après Lamartine et Vigny, à quelques pas derrière eux, il appartient au même groupe sacré des poètes semeurs de la bonne parole. Un sentiment religieux, très vif et très sincère, un sentiment non moins profond des beautés de la nature et de celles de l'art, une idée très haute de la dignité, de la fonction du poète, le souci de former les âmes, de les mener au Bien par la route du Beau, de prêcher à la jeunesse le devoir, la tâche humaine, chrétiennement et virilement acceptée : telles sont les sources principales de l'inspiration toujours élevée de Victor de Laprade.

Il débuta en 1841 par le poème symbolique de *Psyché*, en trois livres, dont voici les titres : I. Eden ou l'Age d'or. Bonheur pri-

mitif. Chute de l'homme. — II. La vie terrestre ou l'Expiation. La série des épreuves de Psyché (Psyché au désert. Psyché victime humaine. Psyché esclave. Psyché en Égypte. La Grèce orphique et sacerdotale. Les temps héroïques et la Grèce d'Homère. Psyché à Sunium, Psyché reine). — III. L'Olympe ou le Ciel. Union de l'âme avec Dieu dans une autre vie. — On le voit par ces courtes indications : la Psyché de Laprade n'est plus simplement grecque et païenne. Le vieux mythe s'est transformé en une allégorie spiritualiste, édifiante, et cette allégorie s'explique ainsi : « L'union de Psyché et d'Éros, de l'homme avec Dieu est nécessaire pour compléter l'être... Le bonheur infini est engendré par l'union de l'âme et de l'idéal, par le retour de l'humanité au sein de Dieu. » Ces nobles idées, un peu métaphysiques quelquefois, donnent naissance à une poésie très grave, très haute, un peu doctrinale et appliquée, que l'auteur de *Jocelyn* et de la *Chute d'un Ange* estimait beaucoup, comme fille ou voisine de la sienne ; que Musset, en revanche, ne goûtait pas [1].

Les *Odes et Poèmes* (1844) sont d'une veine plus franchement lyrique, d'une poésie moins savante, moins érudite, et plus dégagée. C'est dans ce recueil que se trouvent quelques-unes des plus belles pièces de Laprade, de celles qui ont établi sa renommée et qui assurent son souvenir : *Le Poème de l'arbre*, *Alma parens*, *Hermia*. Puis il publia successivement les *Poèmes évangéliques* (1851), les *Symphonies*, en trois livres (1855), où sa poésie se fait l'image et l'écho des scènes et des voix de la nature, les *Idylles héroïques*, *Frantz*, *Rosa mystica*, *Herman* (1858). La dédicace d'*Herman* : *A la jeunesse* :

On dit qu'impatients d'abdiquer la jeunesse
Aux sordides calculs vous livrez vos vingt ans...

est une des pièces de lui où se révèlent, où s'expliquent le mieux sa nature et sa poésie. *Les Poèmes civiques* (composés de 1850 à 1872) nous montrent chez lui l'âme forte et haute d'un bon citoyen qui sait tirer pour lui et pour les autres une leçon de caractère, d'énergie morale, du spectacle et de la méditation des événements, librement jugés. Ses *Tribuns et Courtisans* sont de

1. On a rapporté de lui ce mot cruel et injuste : « Si M. de Laprade est un poète, je n'en suis pas un ».

la satire, un peu académique et par allusions, contre l'Empire.

Deux surtout de ses ouvrages, *Pernette* et *le Livre d'un père*, méritent d'être mis à part.

Pernette (1868) est un poème rustique et héroïque dont l'action se passe à la fin des guerres du premier Empire ; il est divisé en sept chants, avec une dédicace et un épilogue. Conscrit réfractaire, qui n'a pas voulu servir Napoléon, Pierre se fait tuer en défendant, à la tête des Francs-Chasseurs, son cher pays du Forez contre l'invasion. Sa fiancée, sa femme, Pernette, qu'il a épousée à l'agonie, reste veuve. C'est l'histoire de leurs amours. traversées par le malheur des temps et interrompues par la mort, que le poète a racontée dans cette idylle tragique. La *Pernette* de Laprade, avec les *Bretons* de Brizeux, est, jusqu'à présent, ce que nous avons de plus achevé dans ce genre si difficile et si charmant de poésie moyenne et locale, où il ne faut pas que l'art se montre ni que « l'auteur » apparaisse, sous peine de tout gâter.

Le Livre d'un père, le chef-d'œuvre peut-être de Laprade, est au contraire une œuvre toute personnelle et intime, le journal domestique et le testament d'un poète. Écrit par Laprade dans ses dernières années, au milieu des souffrances et des tristesses (1873-1878), il est comme la dernière effusion de son âme et la suprême élévation de sa pensée. Le poète de *Psyché* s'y est dépouillé de tout symbole, de toute érudition, de toute littérature : il s'est contenté de parler aux siens, ou des siens, ou de lui-même ; il n'a jamais été plus simple, plus émouvant et plus vrai. Parmi ces petites pièces pour la plupart très courtes : *le Petit Garde-Malade*, *la Sœur aînée*, *A un grave écolier*, *le Petit Ménage du père*, *Dans l'insomnie*, etc., sont autant de modèles d'une poésie venue de l'âme, délicate, paternelle, humaine, et qu'on ne peut lire sans émotion et sans respect.

Joséphin Soulary. — Si l'on peut être un grand poète, un grand artiste, au moins, dans de toutes petites choses, Joséphin Soulary l'a été souvent. Né à Lyon (1815), d'une famille d'origine italienne, les Solari de Gênes, il a été un maître sonnettiste. On l'a appelé « le Benvenuto de la rime ». Ce n'est pas peu dire. Tous les mérites d'invention légère et variée, de composition ingénieuse, de facture à la fois souple et serrée, que

demande, qu'exige cette forme délicate et difficile du sonnet, Soulary en a fait preuve dans ses trois volumes. Il a lui-même défini les exigences et les grâces du sonnet dans une pièce célèbre et souvent citée : *le Sonnet.*

Je n'entrerai pas là, dit la folle en riant...

Docile et soumise à ses jeux, la Muse consent toujours à entrer dans ce « corset de Procuste ». Son premier recueil, *Sonnets humoristiques* (*Pastels et Mignardises*, *Paysages*, *Ephémères*, *l'Hydre aux sept têtes*, *En train express*, *Les métaux*, *Papillons noirs*, *Les Figulines*, *Les Diables bleus*), compte plus d'un petit chef-d'œuvre d'art patient et raffiné. Rien n'y révèle l'effort et l'on n'y sent pas la monotonie : la diversité des sujets et des rythmes, le tour de force, toujours renouvelé, de la difficulté vaincue, dissimulent ou rachètent ce qu'il y a d'un peu factice, d'un peu apprêté dans cette succession de piécettes un peu semblables. Leurs différences et leurs qualités apparaissent encore mieux, quand, au lieu de les lire à la suite, l'une après l'autre, on les cueille et on les déguste isolément.

Il y a d'ailleurs — et on l'oublie trop — autre chose que des sonnets dans Joséphin Soulary. Tout son second recueil, *Poèmes et Poésies*, notamment la partie qui a pour titre : *Poésies diverses*, suffirait à prouver que le talent de Joséphin Soulary n'est point « monocorde », que le poète a voulu être et qu'il a su être, quand il lui plaisait, plus et mieux qu'un rimeur subtil. Il est malheureusement arrivé à Soulary ce qui arrive quelquefois aux poètes : des inattentifs ou des indifférents se sont contentés de le juger, à la volée, sur une ou deux pièces très connues, sans prendre la peine de le lire tout entier. Son dernier recueil, *Les Jeux divins*, *la Chasse aux mouches d'or*, *Les Rimes ironiques*, est composé, par moitiés à peu près égales, de sonnets, toujours adroits et parfois exquis, et d'autres pièces plus étendues.

Il est probable que, comme Brizeux, Joséphin Soulary gagnera en renommée, toujours discrète néanmoins, avec le temps. On ne se bornera pas à citer de lui deux ou trois bijoux poétiques; on regardera de plus près sa vitrine tout entière, on l'aimera pour la délicatesse des sentiments et des pensées qu'il a enfermés dans une forme rare. Ce poète lyonnais, qui vécut à l'écart, sur-

vivra sans doute à bien d'autres dont la notoriété a été plus brillante et plus bruyante que la sienne, de son vivant.

Joseph Autran. — Né à Marseille (1813), Joseph Autran est surtout connu pour avoir chanté *la Mer* (1835). Ses autres œuvres, *Ludibria ventis* (1838), *Milianah* (1842), *Laboureurs et Soldats* (1854), *la Vie rurale* (1856), *Epîtres rustiques* (1861), *le Poème des beaux jours* (1862), ont moins contribué à sa réputation. Une inspiration sincère et facile, une langue toujours pure et soutenue, naturelle, élégante, un sentiment très vif et très humain de la vie des humbles, des vrais travailleurs de la mer, non plus regardés avec une imagination grossissante, mais considérés avec tendresse et rendus avec sympathie dans le détail quotidien de leur journée : voilà par où Joseph Autran, un peu effacé, se recommande encore. Ignoré du grand public, malgré son titre de membre de l'Académie française, il mérite l'estime des lettrés, sans prétendre, sans avoir jamais prétendu à leur admiration.

Hégésippe Moreau. — Hégésippe Moreau (1810-1838) est plus admiré, peut-être parce qu'il a été plus malheureux. Sa vie même, pénible et courte, lui donne tout de suite une physionomie plus intéressante. On s'attendrit volontiers sur sa destinée ; on surfait un peu, par une illusion de la pitié, son œuvre poétique interrompue. Parisien de naissance, il est Provinois d'adoption :

Bleuet éclos parmi les roses de Provins,

c'est là qu'il a passé ses premières années, respiré vraiment l'air natal, composé ses premiers vers. Ses vers, qui sont ceux d'un poète ingénu et bien doué que les cruautés de la vie ont empêché d'ouvrir ses ailes toutes grandes, tiennent en un volume unique, *le Myosotis*, allongé, sous le titre de *Poésies inédites*, par quelques œuvres de jeunesse.

Ses premiers vers ne sont guère que des chansons (*Dix-huit ans*, *Vive le roi! l'Abeille*, etc.), où il y a plus de sentiment, plus de finesse poétique, plus de tristesse aussi, mais, en revanche, moins de verve et de mouvement que dans les *Chansons* de Béranger. Leur note plus mélancolique, plus douloureuse, en fait de petites œuvres à part, qui tiennent le milieu

entre la chanson proprement dite et l'élégie. La nature et la poésie d'Hégésippe Moreau sont, en effet, celles d'un élégiaque. Orphelin de bonne heure, les chagrins et les amertumes de la vie, la lutte pour l'existence, une sorte de bohème triste et navrée, le pressentiment de sa fin prochaine, l'ont jeté dans la mélancolie. Les meilleures de ses pièces sont celles où il se raconte lui-même : *la Fermière*, romance (1835), *A mon âme* (1836), *la Voulzie*, élégie (1837) ; où il donne un souvenir ému à ses impressions et à ses amitiés d'enfance, où il se plaint, sans révolte, des maux soufferts et des espérances déçues. Chansons ou romances, qui sentent un peu l'improvisation, mais dont la négligence ne déplaît pas, ces petites pièces assurent un rang à Hégésippe Moreau dans le martyrologe des jeunes poètes que la jeunesse aimera toujours, autant pour les infortunes qu'ils ont subies que pour les espérances qu'ils ont données.

VI. — Les Femmes poètes.

Quatre femmes, quatre poétesses, Mme Desbordes-Valmore, Mme Amable Tastu, Mme Anaïs Ségalas, Mme Ackermann, ne doivent pas être oubliées dans cette revue sommaire de la poésie. La plus célébrée a été Marceline Desbordes-Valmore, un peu à cause du roman de sa vie, qui fut inquiète et passionnée ; la plus originale est certainement Mme Ackermann, qui a été aussi peu que possible une femme-auteur. Ni l'une ni l'autre n'ont été Sapho ou Corinne, et leur poésie ne vaut pas la belle prose de George Sand.

Mme Desbordes-Valmore. — Marceline Desbordes (1786-1859) a presque touché à la gloire. Lamartine et Sainte-Beuve lui ont adressé des vers. Ses idylles, ses romances, ses élégies, sont les effusions harmonieuses, mais un peu molles, d'une âme ardente. Éprouvée par la vie, de toutes manières, elle a raconté ses peines avec un accent de vérité douloureuse qui nous émeut encore ; victime de l'amour, elle en a dit l'ivresse, l'illusion et le désespoir en vers harmonieux et limpides où « la beauté durable de l'expression ne relève pas toujours assez

la sincérité du sentiment ». Toute cette gloire « modeste et tendre », comme disait Sainte-Beuve, a un peu pâli de nos jours; elle mérite d'être ranimée par la sympathie. L'œuvre de Mme Desbordes-Valmore se compose des recueils suivants : *Élégies et romances* (1818), *Élégies et poésies nouvelles* (1825), *Pleurs* (1833), *Pauvres fleurs* (1839), *Bouquets et prières* (1843), *Poésies inédites* (1860).

Mme Amable Tastu. — Mme Amable Tastu (1798-1885) se fit un nom dès 1825 par une pièce de circonstance, *Les Oiseaux du sacre*, qui fut alors presque populaire. Trois ans après, elle publia un recueil d'élégies qui étendit sa renommée. Elle donna ensuite (1835) un dernier recueil qui mit le sceau à cette réputation discrète, que les Jeux Floraux avaient commencée, que l'Académie française sanctionna en décernant à Mme Tastu le Prix d'éloquence pour son Éloge de Mme de Sévigné. Sainte-Beuve écrivait dans les *Pensées de Joseph Delorme*, avec un respect apparent où il entrait, au fond, plus d'ironie malicieuse que Mme Tastu et ses amis ne le soupçonnèrent : « Il y a dans la manière de Mme Tastu une nuance d'animation si ménagée, une blanche pâleur si tendre et si vivante, une grâce modeste qui s'efface si pudiquement d'elle-même; son vers est tellement pour sa pensée comme le voile de Sophronie, sans trop la couvrir et sans trop la montrer,

Non copri sue bellezze e non l'espose,

que, dans ces questions techniques de rythme pur, il ne s'est pas présenté à ma pensée un seul de ses vers ravissants. De tels vers, nés du cœur, vivent tout entiers par lui et sont inséparables du sentiment qui les inspire. Fleuris à l'ombre du gynécée, ils se faneraient dans les arguments des écoles; et cette gloire discrète, encore tempérée de mystère, est, à mon sens, la plus belle pour une femme-poète. » Cela veut dire, en termes simples, que ces vers aimables sont trop souvent faciles et négligés. Ils ont plu dans leur fraîcheur première; depuis, la grâce s'en est fanée, la couleur éteinte, et le parfum affaibli.

Mme Anaïs Ségalas. — Mme Anaïs Ségalas (1814-1893), l'auteur des *Algériennes* (1831), des *Oiseaux de passage* (1836), des *Enfantines* (1844), de *la Femme* (1847), et, en dernier lieu,

des *Poésies pour tous*, a plus souffert encore que Mme Tastu de l'effet du temps. Certaines petites pièces d'un sentiment délicat, d'une exécution assez heureuse, prolongent, dans les Anthologies, le souvenir de son nom que le xxe siècle peut-être ne saura plus.

Mme Ackermann. — Mme Ackermann (1813-1890) est assurée d'une gloire plus solide. Veuve en 1848, après trois ans de mariage avec un savant de mérite, elle chercha d'abord une consolation dans la lecture et dans l'étude. Femme savante, sans être pédante, elle se livra enfin à la poésie qu'elle avait d'abord cultivée dans sa jeunesse, puis interrompue. L'œuvre poétique de Mme Ackermann, plus diverse et plus forte que celle des femmes distinguées dont nous venons de parler, se compose de *Contes*, d'*Élégies* et de *Poésies philosophiques*. Il y a autre chose chez elle qu'un don de nature et un talent de romance. Un bon juge, M. Jacquinet [1], a pu écrire d'elle : « Les élégies réunissent le sérieux et la grâce : le fantôme des bonheurs évanouis, la mélancolie des souvenirs, les regrets attachés à de chères mémoires, les impressions calmantes de la solitude au sein d'une admirable nature, s'y expriment dans un langage franc, coloré, mélodieux, toujours ferme et pur. Ses poésies philosophiques tranchent par leur caractère sur tout le reste.... »

Sainte-Beuve, dans ses *Nouveaux Lundis* (1863), Théophile Gautier, dans son *Rapport sur l'état de la poésie française* (1867), E. Caro, dans un article justement élogieux de la *Revue des Deux Mondes* (1874), ont rendu le même témoignage. Ce sont surtout les poèmes philosophiques de Mme Ackermann qui méritent l'attention. Il est déjà remarquable qu'une intelligence féminine ait assez de vigueur et de portée pour méditer ainsi sur de grands sujets. La religion tient presque toujours lieu aux femmes de philosophie. La pensée robuste et toute virile de Mme Ackermann n'est pas religieuse. Sa philosophie amère est celle de la négation. Au lieu de prier et de se fondre dans la prière, elle se plonge, elle s'abîme, elle essaie de se consoler dans le néant. Exaspérée contre l'idée de Dieu par les injustices et les cruautés de la destinée humaine, elle exhale et elle con-

1. *Les Femmes de France* (Belin).

seille un pessimisme désenchanté, un stoïcisme sans croyances mais non sans grandeur, afin d'arracher l'homme aux regrets stériles, aux incertitudes qui le tourmentent, aux plaintes qui ne le consolent pas, pour lui enseigner une résignation hautaine.

Serait-ce un autre cœur que la Nature donne
A ceux qu'elle préfère et destine à vieillir?
Un cœur calme et glacé, que toute ivresse étonne,
Qui ne saurait aimer et ne veut pas souffrir...

Une pareille philosophie, à la Lucrèce ou à la Shelley, étonne un peu dans la bouche d'une femme. Ce qui n'étonne pas moins, avec cette vigueur de la pensée, c'est la vigueur même de l'expression. Il n'y a plus rien ici ni des mièvreries du sentiment, ni des délicatesses et aussi des défaillances de la poésie féminine ordinaire. Ceux qui n'aimeraient pas la sombre philosophie de Mme Ackermann doivent rendre justice à la forme éclatante, sans faux éclat, précise et ferme, dont elle l'a revêtue. M. Sully Prudhomme a pu écrire de Mme Ackermann : « Sa réputation ne devant rien au caprice du goût public n'a pas à en redouter les vicissitudes. » Le temps, qui emporte ou qui diminue la plupart des réputations de femmes de lettres, ne fera, croyons-nous, que consacrer la renommée poétique de Mme Ackermann. Si le xxe siècle voit éclore, comme nous l'espérons, toute une nouvelle poésie philosophique, on la comptera parmi ceux qui ont ouvert la voie. La gloire, qu'elle fuyait, qu'elle eût donnée, sans doute, pour le bonheur, intéressera les biographes de l'avenir à sa vie solitaire et tirera son œuvre, trop peu connue, de la demi-obscurité dont un talent, comme le sien, n'a, d'ailleurs, ni à s'étonner ni à souffrir.

BIBLIOGRAPHIE

Études générales. — **G. Merlet**, *Tableau de la littérature française (1810-1815)*, 3 vol. — **Th. Gautier**, *Histoire du romantisme*. — **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*; — *Chateaubriand et son groupe littéraire*. — **D. Nisard**, *Essais sur l'École romantique*. — **P. Albert**, *La littérature française au XIXe siècle*, 2 vol. — **J. Lemaître**, *Les Contemporains*. — **E. Faguet**, *Études littéraires sur le XIXe siècle*. — **F. Brunetière**, *L'évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle*, 2 vol. — **R. Doumic**, *Éléments d'histoire littéraire*, chap. XXV.

Études et œuvres particulières. — BÉRANGER : *Ma biographie*, 1858; — **P. Boiteau**, *Vie de Béranger*, 1861; — **Peyrat**, *Béranger et Lamennais*, 1861; — **E. Legouvé**, *Le Béranger des écoles*; — **Sainte-Beuve**, *Causeries du Lundi*, t. II, et *Nouveaux Lundis* t. I. — P. LEBRUN : *Portraits contemporains*, par **Sainte-Beuve**, t. II. — A. SOUMET : *Discours de réception de* **Vitet** *à l'Académie française*; — *Éloge*, par **Voisins-Lavernière**, 1846. — C. DELAVIGNE : *Œuvres complètes*; — *Discours à l'Académie française*, par **Sainte-Beuve** et **Hugo**. — A. DE VIGNY : *Œuvres complètes*; — *Journal d'un poète*, préface de **M. Ratisbonne**; — *Alfred de Vigny poète-philosophe*, par **M. Dorison**; — *Regards historiques et littéraires*, par **M. E.-M. de Vogüé** (*La poésie idéaliste en France*); — *Études et portraits*, par **M. P. Bourget**, t. I. — A. DE MUSSET : *Œuvres complètes*, Charpentier, Lemerre; — *Biographie*, par **P. de Musset**; — *Portraits contemporains*, par **Sainte-Beuve**, t. II; — *Causeries du lundi*, t. I et t. XIII. — **Arvède-Barine**, *Alfred de Musset*, 1893. — SAINTE-BEUVE : *Étude* par **Loménie**, 1841; — *Étude* par **M. D'Haussonville**, 1875. — TH. GAUTIER : *Étude* par **M. E. Bergerat**. — **Sainte-Beuve**, *Nouveaux Lundis*, t. VI. — **Spoelberch de Lovenjoul**, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, 1887. — **Maxime Du Camp**, *Théophile Gautier*, 1890. — DESBORDES-VALMORE : **Sainte-Beuve**, *Madame Desbordes-Valmore*, 1869 (5 articles des *Nouveaux Lundis*, tome XII).

CHAPITRE VIII

LE THÉATRE ROMANTIQUE[1]

I. — Les origines.

Les théories. — La tragédie classique telle que l'avaient conçue les théoriciens du XVIIe siècle, et que Racine l'avait amenée à sa perfection était depuis longtemps un genre condamné. Comme on l'a vu aux chapitres précédents, tous les changements qui y avaient été introduits pendant le XVIIIe siècle étaient en contradiction avec le principe essentiel du système : c'est-à-dire l'étude d'une crise morale concentrée dans le plus petit espace de temps possible. Sur la décadence du genre et sur la faiblesse des œuvres qu'il produisait, tout le monde était d'accord. Toute la question était de savoir par quoi on le remplacerait. Ce fut l'objet de longues et bruyantes discussions. Il se produisit tout un mouvement de théories qui précéda l'éclosion des œuvres et occupa les esprits pendant plus de vingt ans. S'il est un genre auquel toutes leurs aptitudes rendaient impropres les écrivains romantiques, c'est à coup sûr le théâtre. C'est pourtant autour du théâtre que se livra la grande bataille : et si l'on s'en rapportait aux programmes, aux manifestes, comme aux incidents de la lutte, on serait tenté de croire que le romantisme fut pardessus tout une réforme du théâtre. Cela tient à plusieurs raisons. D'abord il n'est pas de genre où il soit plus difficile de triompher de la tradition : au théâtre, les auteurs, les acteurs,

1. Par M. René Doumic, professeur au collège Stanislas.

le public, sont pareillement conservateurs et s'unissent pour le maintien des usages consacrés et des coutumes reçues ; dans les planches elles-mêmes et dans les montants des décors il y a une vertu secrète qui s'oppose à l'introduction des méthodes nouvelles. C'est donc pour s'emparer du théâtre que la révolution littéraire devait multiplier ses efforts et dépenser toute sa violence. D'autre part les succès du théâtre sont, pour toutes sortes de raisons, ceux qui tentent le plus les écrivains d'imagination : ils prennent très aisément les proportions d'un triomphe, ils apportent à l'auteur l'enivrement du bruit, l'émotion du contact direct avec la foule. Aussi une école littéraire cède-t-elle volontiers à l'illusion de croire qu'elle doit recevoir au theâtre sa consécration. Ce fut le cas pour l'école romantique.

On aurait pu, sans sortir de France, trouver dans les modifications apportées peu à peu au système de la tragédie, ou dans les réclamations de nos théoriciens, l'esquisse d'un théâtre moderne. Diderot avait écrit sur la matière abondamment et confusément. Mercier avait repris et renforcé quelques-unes de ces idées. Mais on ne se soucia ni de Diderot ni de Mercier. On ne songea même à Voltaire que pour le combattre. Il fallait apparemment aux esprits cette forte secousse que donnent les idées et les exemples venus de l'étranger. C'est au nom de l'Angleterre et de l'Allemagne qu'on va mener la campagne de réforme du théâtre en France.

M[me] de Staël avait la première prononcé chez nous le mot de romantisme. Dans la seconde partie du livre *De l'Allemagne* elle indique quelques-unes des idées qui vont faire fortune. Mais elle n'apporte dans l'expression de ces idées ni beaucoup d'ordre ni beaucoup de netteté. Ce n'est pas de cette façon qu'elle a servi la cause de la réforme du théâtre ; c'est bien plutôt par l'analyse détaillée et commentée qu'elle donnait des principaux drames de Lessing, de Gœthe et de Schiller. Elle n'avait garde de les proposer à l'imitation de nos dramaturges. « En faisant connaître un théâtre fondé sur des principes très différents des nôtres, écrit-elle, je ne prétends assurément, ni que ces principes soient les meilleurs, ni surtout qu'on doive les adopter en France ; mais des combinaisons étrangères peuvent exciter des idées nouvelles ; et quand on voit de quelle stérilité notre littérature est menacée, il me paraît difficile de

ne pas désirer que nos écrivains reculent un peu les bornes de la carrière [1]. » On ne pouvait plus justement parler, avec plus de mesure et de tact. C'est en ce sens en effet que les influences venues du dehors peuvent être utiles et s'exercer légitimement. Il ne s'agit pas de subir un idéal d'emprunt; mais la vue d'un idéal différent du nôtre doit nous aider à secouer un joug suranné.

En 1814, Mme Necker de Saussure publiait le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, professé en 1808 à Vienne. Le lecteur y retrouvait la plupart des opinions de Mme de Staël, que d'ailleurs elle devait en partie à Schlegel, mais exprimées avec violence, outrance, lourdeur et pédantisme. Schlegel, avec cette inintelligence de notre génie national fréquente chez les étrangers, ne comprend rien au système de notre tragédie classique : il le déclare donc absurde. Il insiste sur cette question de la règle des trois unités, que Mme de Staël trouvait trop rebattue pour oser y revenir; mais c'était matière à dauber brutalement sur notre compte. « On a prononcé à ce propos le mot d'ordre de l'intolérance : hors de là point de salut. En France, le zèle pour soutenir ces règles fameuses n'existe pas seulement chez les érudits : c'est l'affaire de la nation entière. Tout homme bien élevé, qui a sucé son Boileau avec le lait, se tient pour le défenseur-né des unités dramatiques; à peu près comme, depuis Henri VIII, les rois d'Angleterre portent le titre de défenseurs de la foi [2]. » Il présente le mélange des genres comme un élément essentiel du romantisme et comme une de ses principales beautés, le désordre même du génie romantique étant ce qui lui permet de se tenir plus près du secret de la nature. « La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique. » Le drame nouveau sera donc constitué par le mélange, ou pour mieux dire par la confusion des genres, et de tous les genres. « Les changements de temps et de lieu dans un drame, le contraste de la plaisanterie et du sérieux..., le mélange du genre dramatique et du genre lyrique...

1. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, II, 15.
2. Schlegel, *Cours de litt. dram.*, xe leçon.

tous ces traits caractérisent le drame romantique[1]. » Enfin Schlegel donnait déjà la formule de ce culte de Shakespeare qui consiste à glorifier même les défauts du poète. « Ce sont des défauts sublimes qui naissent de la plénitude d'une force gigantesque. Ce titan de la tragédie attaque le ciel et menace de déraciner le monde. Il est plus terrible qu'Eschyle ; nos cheveux se hérissent et notre sang se glace en l'écoutant, et néanmoins il possède le charme séducteur d'un poète aimable... Il réunit ce qu'il y a de plus profond et de plus élevé dans l'existence ; les qualités les plus étrangères, et en apparence les plus opposées semblent liées l'une à l'autre lorsqu'il les possède. Le monde naturel et le monde surnaturel lui ont confié tous leurs trésors ; c'est un demi-dieu par la force, un prophète par la divination, un génie tutélaire qui plane sur l'humanité et s'abaisse cependant jusqu'à elle avec la grâce naïve et l'ingénuité de l'enfance[2]. » A peine est-ce si Victor Hugo pourra s'exprimer avec plus d'emphase et pousser plus loin l'adoration béate dans son *William Shakespeare.*

La lettre de Manzoni « sur les unités » (1821) fut un appel à la liberté, d'autant mieux entendu qu'il venait, lui aussi, de l'autre côté des frontières. Le *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1825) jeta dans le débat un certain nombre de paradoxes, de simples boutades et de ces mystifications doubles où le mystificateur se mystifie lui-même. Ce livre est singulièrement vide. Retenons-en pourtant ce que dit Stendhal de la place qu'il convient de faire à l'histoire au théâtre. « Notre tragédie française ressemblera beaucoup à *Pinto*, le chef-d'œuvre de M. Lemercier. » On se souvient que Lemercier se proposait de « mettre les mémoires en action ». Stendhal donne même conseil : « Après avoir pris l'art dans Shakespeare, c'est à Grégoire de Tours, à Froissart, à Tite Live, à la Bible, aux modernes Hellènes que nous devons demander des sujets de tragédies... Mme du Hausset, Saint-Simon, Gourville, Dangeau, Bezenval... nous donneront cent sujets de comédie. » Stendhal rêve de pièces sur Henri III, sur la mort de Jésus-Christ et sur le retour de l'île d'Elbe. Une autre idée sur laquelle il revient sans cesse, c'est que : « De nos

1. Schlegel, *Cours de litt. dram.*, XIIIe leçon.
2. *Id.*, *ibid.*

jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottises ». Donc il faut le supprimer.

La Préface de « Cromwell ». — Articles de journaux, brochures, préfaces, reviennent à l'envi sur ces questions. Mais toutes les voix disséminées se confondent dans le retentissement de la préface de *Cromwell* (1827). Quand nous reprenons aujourd'hui cette fameuse préface, nous avons peine à comprendre l'enthousiasme qu'elle provoqua parmi les contemporains. Elle est faite d'emprunts et d'erreurs matérielles. Les méprises, les assertions téméraires, jetées d'ailleurs avec une assurance imperturbable, y abondent. Le style, éclatant et vague, y est justement le contraire de celui qui convient à la discussion des idées. Mais ces défauts mêmes firent le succès de ce manifeste, oratoire et lyrique. « La préface de *Cromwell*, dit Th. Gautier, rayonnait à nos yeux comme les tables de la loi sur le Sinaï[1]. » Très inférieure à sa réputation, et plus que médiocre si on regarde à sa valeur comme ouvrage d'histoire et de théorie, elle n'en est pas moins importante comme œuvre d'actualité et de polémique. C'est elle qui a lancé l'armée des jeunes auteurs à l'assaut du théâtre.

Voici les points principaux sur lesquels revient Victor Hugo, reprenant des idées qui depuis longtemps déjà avaient cours et auxquelles il se bornait à donner une forme plus saisissante. Il protestait, lui millième, contre la tyrannie des unités. Il demandait plus d'action et plus de spectacle. « Tout le drame se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes nous avons des récits, au lieu de tableaux des descriptions... » Il indique la « localité exacte » comme un des premiers éléments de la réalité. « Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart? poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures? » Il s'explique sur l'emploi de la couleur locale. « Ce n'est point à la surface que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors.... Le drame doit être radicale-

1. Th. Gautier, *Histoire du romantisme*.

ment imprégné de cette couleur des temps. » Il se prononce catégoriquement pour le maintien du vers, mais en réclamant qu'on assouplisse l'alexandrin, qu'on le débarrasse de beaucoup de timidité et d'un peu de pruderie.

La partie la plus originale de la *Préface* est celle où Victor Hugo expose sa théorie du grotesque. Il avait pu en trouver dans Schlegel même, et ailleurs, la première indication. Mais il l'a si énormément amplifiée et enflée qu'il l'a faite sienne. Cette théorie se rattache d'abord aux origines obscures du romantisme. Les romantiques ont leurs véritables ancêtres dans la première moitié du XVIIe siècle, dans cette époque de Louis XIII vers laquelle une secrète affinité ramenait l'auteur de *Cinq-Mars* comme celui de *Marion Delorme* et celui des *Trois Mousquetaires*, et dans ce temps de la Fronde, marqué par une égale confusion en littérature et en politique, époque de lyrisme, de poésie irrégulière, d'emphase empruntée à l'Espagne et de mauvais goût emprunté à l'Italie, parmi ces poètes « grotesques » que Gautier s'emploiera à réhabiliter. Ensuite et surtout cette antithèse du sublime et du grotesque était en quelque sorte inhérente au tour d'esprit de Victor Hugo. Il a naturellement le goût de l'extraordinaire, de l'anormal, du bizarre et du difforme. Il a l'imagination bouffonne. Tout ce qui est baroque, idées, croyances, noms, a pour lui de mystérieuses séductions. Il énumère avec complaisance dans la Préface, les vampires, les ogres, les aulnes, les psylles, les goules, les brucolaques, les aspioles, comme la gargouille de Rouen, la gra-ouilli de Metz, la chair salée de Troyes, la drée de Montlhéry, la tarasque de Tarascon. Il multiplie dans *Cromwell* les consonances abracadabrantes. Il est comme fasciné par la figure des fous de cour. C'est donc dans son propre génie, non dans l'étude de Shakespeare ou de l'art chrétien, que Victor Hugo aperçoit cet élément du grotesque : il ne fait ensuite que le projeter en dehors de lui. Doué d'une vision étrangement grossissante, il exagère hors de toutes proportions le rôle du grotesque, lui subordonne tout le moyen âge, et le fait déborder sur l'époque moderne. Habitué aux rapprochements imprévus et fortuits, il le rattache à l'influence chrétienne dont tout le monde parlait depuis Chateaubriand. Enfin il va l'imposer comme un élément intégrant au théâtre romantique.

Rappelons encore la Préface que met Alfred de Vigny en tête de son *Othello* (1829)[1]. Il y examine la question de savoir si la scène française s'ouvrira à une tragédie moderne produisant : « dans sa conception un tableau large de la vie, au lieu de la catastrophe d'une intrigue ; dans sa composition des caractères non des rôles, des scènes paisibles sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques ; dans son exécution un style familier, comique, tragique et parfois épique. »

Tels sont donc les points essentiels sur lesquels on semblait être d'accord : affranchissement à l'égard des règles, mélange des genres, augmentation du spectacle, emprunts faits directement à l'histoire et surtout à l'histoire nationale. Grâce à ces réformes le drame romantique devait être une reproduction libre et large de la vie représentée dans la multiplicité et dans la complexité de ses aspects.

La diffusion du théâtre étranger en France, coïncidant avec la vogue des romans de Walter Scott et les progrès du roman historique français, favorisait le développement des idées nouvelles. Le théâtre de Shakespeare était traduit depuis 1776, et Ducis en avait « adapté » les principaux chefs-d'œuvre. Guizot revoit la traduction de Letourneur et la corrige en la rapprochant du texte. Des représentations données à Paris par des acteurs anglais eurent un grand retentissement. Dumas exprime avec son habituelle naïveté l'impression qu'il en reçut. « Vers ce temps les acteurs anglais arrivèrent à Paris... Ils annoncèrent *Hamlet*. Je ne connaissais que celui de Ducis. J'allai voir celui de Shakespeare. Supposez un aveugle-né auquel on rend la vue, qui découvre un monde tout entier dont il n'avait aucune idée ; supposez Adam s'éveillant après sa création et trouvant sous ses pieds la terre émaillée, sur sa tête le ciel flamboyant, autour de lui des arbres à fruits d'or, dans le lointain un fleuve, un beau et large fleuve d'argent, à ses côtés la femme jeune, chaste et nue, et vous aurez une idée de l'Eden enchanté dont cette représentation m'ouvrit la porte. » Et Vigny, dans sa traduction en vers d'*Othello*, ne poussait-il pas la hardiesse jusqu'à appeler un mouchoir par son nom ?

1. Lettre à lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique.

La connaissance du théâtre allemand se répand en même temps grâce à nombre de publications et d'essais dramatiques. En 1821, Barante traduit le théâtre de Schiller. Dans les « Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers » que publie le libraire Ladvocat, six volumes sont consacrés au théâtre allemand. Ce recueil ne cessa d'être consulté et pillé par les romantiques. Le théâtre de Gœthe, trop plein d'idées, ne pouvait exercer que peu d'influence. En revanche le nom et l'œuvre de Schiller sont populaires. En 1828, le *Globe* annonce pour une seule année six adaptations de *Guillaume Tell*. Le drame de Schiller est politique et lyrique. L'auteur s'y met lui-même en scène, y parle par la bouche de ses personnages, exprimant ses sentiments sur toutes choses. Il devait donc tout naturellement être goûté des romantiques.

En même temps que ces idées occupaient les esprits, on essayait de les appliquer et peut-être de les préciser en les réalisant. Il se fait de 1825 à 1830 une tentative qui n'a pas abouti, mais qui reste néanmoins curieuse. On s'efforce en conscience de se référer à l'exemple des maîtres étrangers et d'acclimater en France un genre aussi différent de la tragédie que de celui qui était destiné à triompher pour un temps. Les spécimens qui nous restent de cet essai sont des plus intéressants. C'est d'abord en 1825 le *Théâtre de Clara Gazul*, si amusant, si spirituel, et qui, pour être l'œuvre d'un pince-sans-rire, n'en témoigne pas moins de tant de bonne foi! Il y a dans ces piécettes, dégagées, vives et libres d'allure, du romantisme à la mode, et de la fantaisie, telle qu'on pouvait l'attendre d'un élève de Bayle, attentif à collectionner les exemples et noter les effets de l'intensité de la passion et de la perversité de la femme. Sensualité, jalousie, libertinage d'imagination, voisinage de la religion et de l'amour, crimes, folies, ironie, toutes ces notes forment dans le théâtre de Clara Gazul un mélange qui n'est presque jamais ennuyeux. Quel que fût son goût pour les époques de violence qui donnent au philosophe le spectacle réjouissant de l'animalité débridée, Mérimée a moins heureusement réussi dans la *Jacquerie* (1828). Ces scènes historiques sont alors à la mode : Vitet, dans les *Barricades*, et d'autres encore y ont fait preuve d'ingéniosité. Mais d'ailleurs il suffit de citer le *Cromwell* de Victor Hugo. C'est le monument le plus considérable de cette

tentative avortée. Victor Hugo s'est efforcé de donner ici un large tableau d'histoire, de présenter sous tous ses aspects un événement capital de la vie d'un peuple, de faire connaître dans un grand personnage l'homme privé en même temps que l'homme public, les sentiments intimes aussi bien que les prétentions affichées, les faiblesses, les tristesses, les ambitions, les remords et tout ce qui se mêle dans la complexité du cœur. — De toutes ces œuvres aucune ne pouvait affronter la scène, et aucune n'y était destinée. La question était justement de savoir si on trouverait le moyen de faire vivre à la scène cette forme de théâtre. On ne le trouva pas. Et tandis que ce genre mal déterminé ne dépassait pas à la période des tâtonnements, à la place qu'il ne parvenait pas à occuper un autre genre s'installait hardiment et même effrontément. C'est le mélodrame.

II. — Le mélodrame et le théâtre romantique.

« **Henri III et sa cour**. » — Ce genre n'avait aucune qualité littéraire, et notamment aucune de celles qu'on réclamait depuis vingt ans. Mais il avait une qualité qui prime toutes les autres : il existait.

Car c'est un point sur lequel on ne saurait trop insister. Entre les idées qu'on remuait depuis vingt ans et le drame romantique tel qu'il s'est constitué, il n'y a aucun rapport de filiation. On parlait d'influences étrangères : le drame nouveau ne doit presque rien à celui de Schiller et rien à celui de Shakespeare. On parlait de réalité; le drame nouveau jettera le défi à toute réalité comme à toute vérité. On parlait du sens de l'histoire pénétrant par l'intérieur et animant l'œuvre tout entière; c'est ce qui fera le plus cruellement défaut au drame romantique. On parlait d'une familiarité de tons rapprochant le dialogue du théâtre de celui de la vie; rien de plus opposé à cette souplesse de la conversation que l'antithèse violente de la déclamation et de la bouffonnerie. Toutes ces discussions théoriques n'ont donc servi qu'à occuper les esprits; elles ont accentué le discrédit de l'ancienne forme dramatique sans dessiner par avance celle qui y succéderait; elles ont permis aux novateurs de masquer sous

ces grands mots ce qui n'est en réalité que l'envahissement de la littérature dramatique par un genre réservé jusqu'alors à l'ébattement de la multitude.

Depuis longtemps le mélodrame était en pleine prospérité. Guilbert de Pixérécourt (1797-1835) triomphait sur le boulevard du Crime. A côté de lui Caigniez, Cuvelier, Camaille de Saint-Aubin, Hubert, La Martellière, Charvin, Boirie passionnaient un public chaque jour plus nombreux. Le contraste était éloquent entre la verve des auteurs de mélodrames et la fadeur des faiseurs de tragédies; rien ne réussit comme le succès. Le mélodrame devenait un danger qui inquiétait tous les gens de goût. « Qu'on y prenne garde, disait déjà Geoffroy, si on s'avise d'écrire le mélodrame en vers et en français, si on a l'audace de les jouer passablement, malheur à la tragédie!... Si une fois il se rencontre un homme qui sache écrire en vers et en prose, et dialoguer passablement, c'en est fait de la tragédie... Malheur au Théâtre français, quand un homme de quelque talent et connaissant les effets de la scène s'avisera de faire des mélodrames! [1] » C'est à cette invasion du mélodrame dans la littérature que nous allons assister.

Le 11 février 1829 Alexandre Dumas faisait représenter avec succès *Henri III et sa cour*. C'est un pauvre ouvrage, mais qui offre déjà dans sa structure le type du drame d'histoire destiné à prévaloir à la scène. Il y a deux pièces dans cette pièce. D'abord et au fond un drame de jalousie. Saint-Mégrin est amoureux de la duchesse de Guise. Il a une entrevue avec elle. Un mouchoir oublié par la duchesse éveille les soupçons du mari. Pour se venger, il force la duchesse — il la force en lui tordant le poignet — à écrire à Saint-Mégrin pour lui donner rendez-vous à l'hôtel de Guise. Le jeune homme arrive sans méfiance. Il apprend de la bouche même de la duchesse le péril qui le menace, tente de fuir; mais les issues sont gardées; il tombe sous les coups. C'est là un drame de passion quelconque, ou plutôt de la passion comme on la concevait et comme on la représentait aux environs de 1830, la passion forcenée traduite sous une forme brutale. Ces gens pensent, sentent, agissent, suivant la mode littéraire d'alors. L'auteur des

1. Cité par Des Granges : *Geoffroy et la critique dramatique*, p. 411 et suiv.



Armand Colin & Cie Éditeurs, Paris

ALEXANDRE DUMAS

D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE A. DEVÉRIA

Lettres de Dupuis et Cotonet parle de « cette manie qui depuis peu a pris à nos auteurs d'appeler les personnages des romans et des mélodrames Charlemagne, François Ier et Henri IV, au lieu d'Amadis, d'Oronte, ou de Saint-Albin ». Autour du drame de passion sont groupés les éléments d'un tableau d'histoire. Détails de couleur locale, anecdotes, curiosités, citations, mots célèbres et dates précises sont réunis et insérés dans le dialogue, comme par hasard. Par exemple, l'action du drame se passant le 20 juillet 1573, les personnages se présentant eux-mêmes au public et faisant les honneurs de leur époque, trouvent moyen de nous rappeler, ou de nous apprendre, que Henri III a fait élever des tombeaux à Quélus, Schomberg et Maugiron, et qu'il nourrit des lions au Louvre, que les monnaies alors en cours sont le philippus, l'écu à la rose et le doublon d'Espagne, que la double rose n'est pas démonétisée comme l'écu sol et le ducat polonais, et vaut douze livres, que le jeu de bilboquet est en faveur et qu'on paie quatre sous par personne pour voir jouer les *Gelosi*, que les fraises godronnées viennent d'être remplacées par les collets renversés à l'italienne, et qu'on a posé la première pierre du pont qui s'appellera le Pont-Neuf, qu'un duel a eu lieu le 27 avril à la porte Saint-Antoine, que des pommes de senteur ont été envoyées par Catherine de Médicis à Jeanne d'Albret deux heures avant sa mort, et que l'année 1546 précède justement de trois cent soixante-cinq jours l'année 1547, qui se trouve être celle de la mort de François Ier. Ruggieri paraîtra dans le drame avec ses télescopes, et Brantôme avec ses *Dames galantes*. Les mots historiques sortiront de la bouche des reines et des princes à la manière des banderoles qui sortent de la bouche des saints dans les enluminures : « Il faut tout tenter et faire — pour son ennemi défaire... Ce n'est pas le tout de couper, il faut recoudre... etc. » Les politiques exposeront avec une abondance de détails et un luxe de franchise leurs desseins les plus secrets et leurs plus noires machinations : « Il me faut un peu plus qu'un enfant, un peu moins qu'un homme, déclare Catherine de Médicis... Aurais-je donc abâtardi son cœur à force de voluptés, éteint sa raison par des pratiques superstitieuses, pour qu'un autre que moi s'emparât de son esprit et le dirigeât à son gré? Non; je lui ai donné un caractère factice, pour que ce

caractère m'appartînt. Tous les calculs de ma politique, toutes les ressources de mon imagination ont tendu là... » Les caractères de Henri III, de Catherine, du duc de Guise sont représentés en conformité scrupuleuse avec la légende. Comme on le voit, entre le drame de passion et le tableau d'histoire, il n'y a pas de liaison intime. Les traits de celui-ci ne servent pas au développement de celui-là. L'un est même en contradiction avec l'autre. Tout n'est ici qu'incohérence et puérilité. Un drame de passion d'aujourd'hui dans un décor d'autrefois, telle est la formule de ce drame que Dumas vient de faire accepter. Victor Hugo n'a écrit *Marion Delorme* qu'au mois de juin de la même année, après Dumas et d'après lui. La part de Dumas dans le mouvement a donc été grande. C'est lui qui est l'initiateur.

Toutefois il restait à consacrer le triomphe du nouveau genre. Dumas n'est pas un homme à système. Il se laisse guider par son instinct, ou encore il se prête au courant qui fait la mode. De plus la vanité chez lui se concilie avec beaucoup de bonhomie et une réelle naïveté. Ce sont d'autres mérites qu'il faut pour imposer une réforme. Admirable par le génie, Victor Hugo ne l'est pas moins par l'art de mettre son génie en valeur. C'est un maître de la réclame. Préparée de longue date, organisée avec un soin minutieux, la bataille de *Hernani* fut l'engagement décisif, après lequel les romantiques restèrent maîtres du terrain. Une autre raison encore ajoute à l'importance de cette fameuse soirée du 25 février 1830. *Henri III et sa cour* était écrit en prose, et la prose d'Alexandre Dumas ne diffère pas sensiblement de celle de Pixérécourt. Il fallait donner au mélodrame le prestige du style et de la versification pour le faire entrer décidément dans la littérature. C'est à quoi servit la pièce de Hugo. La fortune du genre était assurée pour une période qui d'ailleurs devait être assez courte.

Le théâtre de Victor Hugo. — Le mélodrame est le genre de théâtre populaire, c'est le théâtre façonné par le peuple, suivant ses goûts, en conformité avec sa conception de la vie, avec la tournure et les besoins de son esprit. Le peuple dans sa conception de la vie et du monde ne se détermine pas par la raison et ne se pique pas de logique. Avec son incorrigible besoin d'imaginer, il est prêt à admettre tout ce qui est mystérieux

invraisemblable, extraordinaire : ce qui est le plus merveilleux est aussi ce qui lui paraît le plus naturel. Le peuple est avide de sensations. Son éducation artistique n'a pas été faite, et il est absolument inexact que son instinct le mène tout droit à ce qui est beau. En art, tout au moins, l'adage *vox populi vox Dei* ne se vérifie pas. Le peuple est illettré et ne se soucie pas des mérites proprement littéraires. Mais, en revanche, il veut que sa curiosité soit amusée, que ses yeux soient réjouis : il aime le spectacle. Il éprouve le besoin d'être remué jusque dans le fond de son être, jusque dans la partie de sa sensibilité qui est la plus engagée dans la matière. Il faut que ses nerfs soient secoués. Il n'a pas de plus grande joie qu'à se sentir tout frissonnant de peur, d'angoisse, de pitié. Il raffole des spectacles de mort, des mises en scène lugubres. Ne le voit-on pas se presser aux exécutions capitales? Et enfin dans ce peuple composé des humbles, des déshérités de ce monde, dans ce peuple chez qui la foi diminue, qu'on soumet à des excitations de toute sorte, il fermente toujours depuis le temps de la Révolution française je ne sais quel esprit de révolte qui le pousse à se poser en ennemi de l'institution sociale elle-même dans son état actuel et dans son passé historique. L'imagination et parfois l'imagination la plus folle se substituant à la logique du sentiment et de la passion, la sensation remplaçant les émotions d'ordre intellectuel, l'esprit de révolte soufflant aux personnages des discours de violence et de haine, — tels sont les traits essentiels que le mélodrame reçoit de son origine populaire; et ces traits caractéristiques du mélodrame, c'est dans le théâtre même de Victor Hugo que nous allons les retrouver.

Nous aurions d'abord un moyen bien facile et pour ainsi dire extérieur, de révéler dans ce théâtre la présence du mélodrame. Il y a, on le sait, une certaine mise en scène spéciale au mélodrame; le mélodrame nécessite un certain matériel de décors et d'accessoires, indispensables pour les machinations ténébreuses, les surprises, les duels, les meurtres, les enlèvements, les tueries dont se composent les pièces de ce genre. Et voici dans le théâtre de Victor Hugo ces accessoires d'une nature si caractéristique. D'abord une architecture spéciale. Ce sont des palais machinés avec caveaux souterrains, cachots où le jour

ne pénètre pas, voûtes, arcades, chausse-trapes, portes secrètes, fenêtres grillées, cachettes dissimulées tantôt derrière une draperie et tantôt derrière un portrait, tortueux corridors, murs faits pour la trahison et dans lesquels on entend des bruits de pas. Puis voici les manteaux couleur de muraille dans lesquels s'enveloppent parfois le traître et parfois le héros, les chapeaux de feutre dont les larges bords se rabattent sur les yeux pour cacher le visage, les masques, les bandeaux et les cagoules. A ce vestiaire si bien fourni, joignez toute une pharmacie : les narcotiques qui procurent un sommeil en tout pareil à la mort, à cette différence près qu'au bout de quelque temps on s'éveille en demandant « où suis-je? »; les pilules magiques qui rajeunissent, les contrepoisons, et enfin et surtout les poisons, tous les poisons, toutes les espèces, toutes les sortes, toutes les variétés de poisons, les poisons âcres au goût et ceux dont la saveur est délicieuse, les poisons qu'on mêle au vin de Chypre, et ceux qui remplissent une fiole artistement ouvragée, les poisons qui tuent en un jour, en un mois, au gré du client, les poisons qui foudroient sur l'heure et ceux qui opèrent à distance, tous les poisons des Borgia. — Ajoutez encore tout un lot d'accessoires : des portraits de famille et des portraits médaillons, des croix-de-ma-mère destinées à constater l'identité des enfants trouvés, des bourses pleines d'or, des trousseaux de grosses clefs pour guichetiers, de menues clefs à secret qui se portent en breloques, un cor de chasse, cinq cercueils, un assortiment d'épées de toutes les tailles et de toutes les formes, des dagues de toutes les fabrications, mais surtout des dagues de Tolède, des poignards à n'en pas savoir le compte, des échafauds, des haches, des billots, des cierges, des torches, un sac de couleur brune pour empaqueter les cadavres, des aunes de drap noir avec larmes d'argent et généralement toutes fournitures qui ressortissent à la compagnie des Pompes funèbres.

Les caractères du drame de Victor Hugo : *Les situations. — Les personnages.* — Mais dépassons cette vue extérieure; entrons dans l'analyse des caractères du drame de Victor Hugo, et quand nous en aurons fait le compte, nous aurons énuméré les caractères eux-mêmes du mélodrame.

Un premier caractère est celui que j'appellerai, afin d'appeler

les choses par leur nom : l'absurdité. Je ne donne à ce mot aucun sens désobligeant; j'entends seulement par là une certaine manière de concevoir le train du monde. Nous pensons tous qu'il y a de l'ordre dans la nature, qu'il y a de la logique dans le monde. Il y a une logique des événements; c'est ce qui fait que dans la chaîne des phénomènes tout se tient, que les causes engendrent sûrement leurs effets et que, dans l'histoire des peuples comme dans la vie des individus, il n'est pas un acte, si mince soit-il, qui n'ait dans l'avenir, un lointain et profond retentissement. Il y a une logique des passions; c'est ce qui fait que nous sommes, quoi qu'on dise, maîtres de notre destinée, auteurs responsables des maux dont nous préférons accuser le hasard et qui ne sont le plus souvent que le châtiment de nos fautes, châtiment dont le germe était déjà contenu dans la faute elle-même. Cette logique immanente des choses n'est pas toujours manifeste et au contraire elle est le plus souvent dissimulée sous le désordre apparent de la réalité. L'objet propre de la littérature est de rendre sensible et comme palpable cette logique, qui d'elle-même est enveloppée. C'est pourquoi nous voulons, dans un livre ou dans une pièce de théâtre, que les personnages soient en accord avec eux-mêmes, que leurs sentiments s'accordent avec leurs paroles, que leurs actes s'accordent avec leurs sentiments et que les conséquences de ces actes ne soient pas en contradiction avec ces actes eux-mêmes. C'est le contraire qui arrive dans le théâtre de Victor Hugo. Régulièrement ses personnages y disent le contraire de ce qu'ils devraient dire, y font le contraire de ce qu'ils devraient faire; et c'est la seule règle à laquelle ils obéissent.

De ces perpétuels défis jetés à la vraisemblance et au bon sens je pourrais citer cent exemples; j'en cite deux. J'emprunte le premier à *Hernani*. Don Ruy Gomez entrant chez Dona Sol, au premier acte, y trouve Hernani et Don Carlos, deux hommes chez sa nièce, à cette heure de nuit! Belle occasion d'éviter le scandale et le tapage! Ruy Gomez fait ouvrir les portes, allumer les flambeaux, accourir tout le monde. Va-t-il s'inquiéter alors de savoir qui sont ces deux visiteurs nocturnes? Nullement. Il évoque le souvenir du Cid et de Bernard, ces héros, et dans un développement d'ailleurs magnifique, compare aux hommes

d'autrefois, les hommes d'aujourd'hui; après quoi ayant enfin songé à demander son nom à Don Carlos et s'apercevant que celui à qui il a adressé cette longue invective est le roi d'Espagne, il lui reste à présenter ses excuses. — J'emprunte l'autre exemple à *Ruy Blas*. Je passe condamnation sur la première partie de *Ruy Blas* : le laquais devenant ministre et grand d'Espagne. Mais c'est la dernière qui est le plus violemment inacceptable. Comment! Ruy Blas est devenu ministre tout-puissant et il n'a pas profité de sa toute-puissance pour mettre Don Salluste dans l'impossibilité de nuire! Il est tout-puissant, et quand Don Salluste revient, ce Don Salluste qui n'est plus qu'un ancien ministre exilé et disgracié, il ne sait que baisser la tête, se désespérer, et enfin s'aller promener par la ville. Ce héros est par trop niais. Ces deux exemples ne sont-ils pas significatifs et ne prouvent-ils pas combien l'auteur se soucie peu de faire du langage ou de la conduite de ses personnages, le développement de quelque principe intérieur?

A vrai dire ces personnages ne parlent, ni n'agissent : ils s'agitent et ils déclament.

Ils s'agitent, ils se démènent, lèvent les bras au ciel, se montrent le poing ou le montrent à la destinée, ils se menacent, ils se ruent les uns sur les autres, ils brandissent leurs épées et font luire la lame de leur poignard, ou encore ils s'agenouillent, ils se roulent à terre, ils gesticulent, ils font des grimaces et des contorsions. Mais comme tout ce mouvement, démesuré et désordonné, ne correspond à aucune impulsion venue du dedans, nous n'y voyons qu'un mouvement de pantins manœuvré par l'imprésario qu'on devine tout près dans la coulisse. Et en dépit de cette agitation, il n'y a pas d'action.

Ils déclament. Jamais n'avait-on vu couler sur notre scène française un tel flot de paroles inutiles. Ce sont des discours de dimensions inouïes, des tirades qui s'allongent à l'infini, des monologues qui dépassent les plus longs monologues connus. C'est une tempête d'invectives, un flux de rodomontades. C'est un océan de lieux communs. Cela entrecoupé d'exclamations, d'interjections et d'interrogations. « Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère? Une mère, etc... » « Savez-vous ce que c'est que d'être enfant? Pauvre enfant, etc... » « Savez-vous ce que

c'est que Venise? Venise, je vais vous le dire, c'est l'inquisition d'Etat, c'est le conseil des Dix. Oh! le conseil des Dix, parlons-en bas, Tisbé... » C'est tout le temps ainsi, que ce soit d'ailleurs en vers ou en prose. C'est une continuelle éjaculation oratoire. C'est la manie déclamatoire qui se déborde, sans que rien puisse la contenir, sans mesure, sans règle, sans frein. Tout ce luxe de paroles est d'ailleurs sans résultat. De la parole ces beaux parleurs ne passent pas à l'action. Tout cela n'est qu'un vain bruit de paroles frappant l'air inutilement. Agitation et déclamation, voilà ce qui remplace la peinture des mœurs, l'analyse des sentiments, l'étude du cœur.

Il n'y a, dans tout ceci, pas une lueur de vérité, pas un cri d'humanité.

Car l'objet de l'auteur n'est pas de peindre le cœur, de décrire les sentiments, mais bien de mettre sous les yeux étonnés du spectateur les situations les plus extraordinaires, prêtant aux coups de théâtre les plus imprévus révélés par les mots à effet les plus saisissants.

C'est alors la course folle à travers les aventures merveilleuses, les coïncidences, les rencontres, les découvertes et les reconnaissances. C'est le grand jeu des déguisements. C'est ici qu'il ne faut pas se fier aux apparences, juger les gens sur leur costume et croire que l'habit fait le moine. Voici un homme en costume de pèlerin : ce pèlerin est un bandit, ce bandit est un pâtre, ce pâtre est un grand seigneur. Voici un mendiant, c'est un empereur. Voici une jeune fille touchante par l'humilité de son maintien et la chasteté de ses yeux baissés : c'est une fameuse courtisane. Voici une pauvre fille élevée par un ouvrier : elle porte un des grands noms de l'Angleterre. Des enfants retrouvent leur mère. Des gens qui ne s'étaient jamais vus se reconnaissent. Un jeune homme lève-t-il le poignard sur une femme? ne doutez pas que cette femme ne soit sa mère. Un vieillard s'acharne-t-il sur un cadavre? Ne doutez pas que ce cadavre ne soit celui de sa fille.

Ce qui aide merveilleusement Victor Hugo à trouver ces situations, c'est cette disposition habituelle qu'il a de tout apercevoir sous la forme de l'antithèse. On connaît cette disposition de son génie et qui en est un trait fondamental. Il met de toute

nécessité le noir en opposition avec le blanc, le grotesque en contraste avec le sublime, le nain en antithèse avec le géant.

Cela non seulement se retrouve dans son théâtre, mais en explique la genèse. *Hernani* est l'antithèse du jeune homme et du vieillard, du bandit et de l'empereur; *le Roi s'amuse* l'antithèse du bouffon et du roi. *Marie Tudor* est l'antithèse de l'ouvrier et du grand seigneur, de la jeune fille et de la reine. *Angelo* est l'antithèse de la courtisane et de l'honnête femme; *Ruy Blas* l'antithèse du valet et du ministre, du ver de terre et de l'étoile dont il est amoureux. Mais l'antithèse qui règne et qui sévit dans le théâtre de Victor Hugo ne se réduit pas à opposer un personnage à un autre personnage; elle oppose dans un même personnage le caractère à la condition, un trait de caractère à un autre trait de caractère. C'est de l'antithèse au second degré. Reprenons l'énumération de tout à l'heure. *Marion Delorme*, c'est la courtisane à qui l'amour a refait une virginité, une âme pure dans un corps souillé. *Le Roi s'amuse*, c'est le bouffon transfiguré par le sentiment paternel, une âme radieuse dans un corps biscornu. *Marie Tudor*, c'est une reine sacrifiant à son amour la raison d'État, la femme dans la reine. *Angelo*, c'est Tisbé la courtisane qui se dévoue, la courtisane sublime. *Ruy Blas*, c'est une grande âme sous l'habit d'un valet. On le voit, antithèse dans les rapports des personnages entre eux, antithèse dans la construction intime des personnages, antithèse au dedans et au dehors. Et tout n'est qu'antithèse.

Dans ces situations extraordinaires Victor Hugo place des personnages conventionnels, tout d'une pièce, d'un dessin sommaire, arrêté une fois pour toutes. Le vieillard est barbu, chenu, face spectrale, voix sépulcrale. Et voici le jeune homme que poursuit la fatalité. On le reconnaît tout de suite à son attitude, à ses roulements d'yeux, à son air sombre, morne, celui-là même qu'on appelle précisément : l'air fatal. Tel est dans *Marion Delorme* ce Didier qui se donne lui-même pour être « funeste et maudit », et se plaint de sa destinée et de faire le malheur de tous ceux qui l'approchent.

Oui, mon astre est mauvais.
J'ignore d'où je viens et j'ignore où je vais.
Mon ciel est noir...

Tel ce Hernani qui se qualifie « d'homme de la nuit », de « malheureux traînant après lui l'anathème » et portant malheur à tout ce qui l'entoure. Il se définit ainsi lui-même :

Tu me crois peut-être
Un homme comme sont tous les autres, un être
Intelligent qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi. Je suis une force qui va,
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres,
Une âme de malheur faite avec des ténèbres.

Retenons cette déclaration : Hernani se défend d'être un être intelligent, il est une force qui va, un agent aveugle et sourd. Cela même est toute la psychologie du héros romantique ; ses actes ne sont ni éclairés par la conscience, ni régis par la raison. Il est à la merci de ce qu'il y a dans la passion de plus irréfléchi et dans l'instinct de plus obscur.

Autres personnages : le « traître », odieux, hideux, Laffemas ou Don Salluste ; enfin et surtout « l'homme mystérieux », celui qui sait tout, qui possède tous les secrets et qui à point nommé surgit de l'ombre pour démasquer le traître. D'où vient-il? Par où a-t-il passé? Est-ce le diable en personne? Tout ce qu'on peut dire c'est qu'il vient de surgir de l'ombre et qu'il va y rentrer. Dans *Marie Tudor* cet homme bien informé s'appelle tout bonnement : l'homme. On lui demande : « Mais tu sais donc tous les secrets? » Et il répond : « Savoir les secrets de tout le monde, c'est mon occupation, ma vie et mon métier ». Dans *Marie Tudor* ce rôle est tenu par Homodei. Vous êtes sans méfiance. Tout d'un coup Homodei apparaît, il vous frappe sur l'épaule en vous tenant ce langage : « Vous ne vous appelez pas Rodolfo. Vous vous appelez Ezzelino da Romana. Vous êtes d'une ancienne famille, etc. » Cet Homodei est terriblement gênant. Il connaît mieux que nous-mêmes nos plus intimes aventures. Il se souvient de tout ce que nous avons oublié.

Comme on le voit, tout cela se passe dans un monde qui n'est pas gouverné par les mêmes lois que celui où nous vivons, dans un monde où règnent l'imagination débridée, la fantaisie, le caprice, le hasard.

Déploiement du spectacle. — Augmenter la pompe extérieure, amuser les yeux, voilà justement à quoi sert l'emploi de l'his-

toire dans le théâtre de Victor Hugo. Le poète s'est maintes fois vanté d'apporter dans la partie historique de ses pièces une scrupuleuse exactitude qu'au surplus nous ne songeons guère à exiger de lui, et dont nous ne nous soucions pas. Il affirme qu'il n'avance que textes en mains, et ne fait pas un pas sans s'étayer sur des documents irréfutables. Afin de mieux faire illusion il met dans la bouche de ses personnages des détails minutieux, des dates et des chiffres qui sont d'ailleurs tout à fait hors de propos. C'est Ruy Blas faisant les comptes du budget espagnol; c'est Marie Tudor récitant des pages du nobiliaire anglais. Il y a dans tout cela bien de la puérilité. Nous ne sommes pas dupes de cette érudition tout fraîchement tirée du dictionnaire. Nous savons bien qu'il n'y aurait qu'à y regarder d'un peu près. On relèverait, et on a relevé, par centaines les erreurs historiques de Victor Hugo. Je n'en citerai qu'un exemple, mais qui soit topique. Dans *Ruy Blas* Victor Hugo met en scène Marie-Anne de Neubourg, seconde femme de Charles II. Pour tracer son portrait il se sert des *Mémoires de la Cour d'Espagne* par la comtesse d'Aulnoy, collectionne tous les traits qui s'appliquent à la reine et les transporte dans son drame. Il n'y a qu'un malheur, c'est que la reine dont il est parlé dans les mémoires de Mme d'Aulnoy n'est pas Marie-Anne de Neubourg, mais bien Marie-Louise d'Orléans, fille d'Henriette d'Angleterre. Le portrait est ressemblant à cela près que c'est le portrait d'une autre princesse.

Inexacte dans les faits, cette histoire l'est surtout dans les sentiments. Les sentiments des personnages ne sont aucunement déterminés par le milieu historique dans lequel s'encadre l'action. Ce ne sont pas les gens du XVIe et du XVIIe siècle, contemporains de Cromwell et de Charles II. Ce sont des âmes romantiques de 1830. Mais ce milieu historique sert de prétexte à des décors plus variés que celui de la tragédie classique, et à l'étalage de beaux costumes avec manteaux de velours, pourpoints de satin, chaînes d'or, épées damasquinées, bottes éperonnées et chapeaux à plumes.

Cela n'est que pour amuser les yeux; voici pour émouvoir les sens, pour secouer les nerfs. L'art classique s'était toujours interdit de provoquer l'émotion par des moyens matériels. Il

avait écarté ce genre d'impression où, la souffrance physique nous étant mise sous les yeux, il semble que ce soit le corps qui parle au corps. A coup sûr la souffrance et l'idée de la mort sont de l'essence même de la tragédie, mais la souffrance y reste une souffrance morale : l'idée de la mort épouvante l'esprit sans faire crier la chair. Dans le théâtre romantique on étale la souffrance physique, on déploie l'appareil lugubre de la mort, on compte les convulsions de l'agonie. C'est Jane implorant la reine : « Madame, par pitié !... Madame, au nom du ciel !... Madame, par votre couronne! par votre mère, par les anges! Gilbert, Gilbert, cela me rend folle !... Sauvez Gilbert !... Cet homme c'est ma vie, cet homme c'est mon mari, etc. » Ce style saccadé, incohérent, haletant, est d'une suppliante échevelée et qui se traîne à terre sur ses genoux meurtris. Rappelons-nous le cri de Marion :

> Regardez tous ! Voilà l'homme rouge qui passe !

c'est le cri du cauchemar ou de la folie. Ce sont tout le temps les mêmes contorsions et c'est le même échevèlement... Des phrases sonnent comme un glas de mort : « Vous avez un quart d'heure pour vous préparer à la mort, madame ! » Ou encore : « Vous êtes tous empoisonnés, messeigneurs ! » Nous pouvons suivre sur Doña Sol qui se débat les ravages du poison.

> Ce poison
> Est vivant ! Ce poison dans le cœur fait éclore
> Une hydre à mille dents qui ronge et qui dévore.
> Oh ! je ne savais pas qu'on souffrît à ce point

Catarina ouvre les rideaux de son lit et aperçoit dans son alcôve un billot recouvert d'un drap noir et une hache. Marie Tudor voit Fabiano Fabiani marcher au supplice couvert d'un voile noir de la tête aux pieds, une torche de cire jaune à la main. Lucrèce Borgia supplie son fils de ne pas la tuer. Triboulet palpe et manie le cadavre de sa fille.

Esprit de révolte. — Enfin à travers tout ce théâtre il souffle un esprit de révolte, révolte d'abord contre le pouvoir, contre l'autorité, contre les gouvernements. C'est en ce sens et à ce point de vue que Victor Hugo interprète l'histoire. Pas une de ses pièces d'où quelque grande figure ne sorte diminuée,

abaissée, humiliée. Charles-Quint s'introduit nuitamment chez les filles de ses sujets. Charles II d'Espagne est un sombre maniaque. Lucrèce Borgia évoque le souvenir des crimes de la papauté. Angelo agite le spectre de la tyrannie. Marie Tudor pose ce « formidable triangle qui apparaît si souvent dans l'histoire : une reine, un favori, un bourreau ».

Mais c'est surtout la royauté française que diffame l'auteur de *Marion Delorme* et de *le Roi s'amuse*. Un François I[er] courant les mauvais lieux, un Louis XIII imbécile, un Richelieu altéré de sang, sorte de fou sinistre jouant avec les têtes que fait tomber le bourreau, voilà tout ce qu'il a trouvé dans les annales de son pays, voilà par quelles images il prétend illustrer notre histoire et donner au peuple un grand enseignement.

Révolte contre l'institution sociale elle-même. — Tous les héros de ce théâtre sont pris parmi les ennemis de la société ou parmi ceux qu'elle rejette, parmi ceux qui vivent en dehors de la société ou en lutte avec elle. Hernani est un bandit, Triboulet un bouffon, Didier un enfant trouvé, Marion Delorme une courtisane, Tisbé une comédienne. Écoutez de quel ton Tisbé, la comédienne, invective Catarina, l'honnête femme : « Ce que c'est que ceci, Madame? C'est une comédienne, une fille de théâtre, une baladine, comme vous nous appelez, qui tient dans ses mains... une grande dame, une femme mariée, une femme respectée, une vertu... Ah! mesdames les grandes dames! je ne sais pas ce qui va arriver, mais ce qui est sûr c'est que j'en ai une là sous mes pieds, une de vous autres, et que je ne lâcherai pas... Et vous ne valez pas mieux que nous, mesdames... Nous vous prenons vos maris, vous nous prenez nos amants. Non pardieu! Vous ne nous valez pas! Nous ne trompons personne, nous... » Ce parallèle est d'une grande niaiserie. Mais combien de fois a-t-il été repris, développé, avec une apparence de sérieux et de bouffonne solennité?

On le voit, ce manque de logique dans l'action et de vérité dans les sentiments, cette souveraineté laissée au hasard dans la conduite des événements, ce déploiement du spectacle, cet étalage de la douleur physique, ce travestissement de l'histoire, ce défi jeté à la morale et à la société, tout cela rend évidente l'identité du drame de Victor Hugo avec le mélodrame. Aussi

tout ce théâtre aurait-il péri si Victor Hugo, qui reste quand même grand écrivain et grand poète, n'y avait ajouté certains mérites dont à vrai dire il ne trouvait pas d'exemples dans Guilbert de Pixérécourt. Les pièces en prose de Victor Hugo sont mortes, celles en vers se défendent par la forme. Elles ne supportent guère la représentation; mais à la lecture elles nous intéressent par deux éléments : l'élément lyrique et l'élément épique.

Lyrique, *Hernani* l'est dans son ensemble et dans sa conception même puisque cette pièce n'est d'un bout à l'autre qu'un hymne à la jeunesse et à l'amour. Dans *Ruy Blas* le rôle de la reine est tout imprégné de lyrisme. Et c'est encore du lyrisme que procède la fantaisie bouffonne qui a présidé à la composition du personnage de Don César de Bazan.

De même il y a dans les drames de Victor Hugo des traces d'épopée. Une partie du rôle de Don Ruy Gomez est tout empreinte du caractère épique : ainsi dans la fameuse scène des portraits, ainsi le discours où il évoque les héros des anciens âges; l'évocation des âges antérieurs, la glorification du passé, la croyance que les hommes d'autrefois valaient mieux que ceux d'aujourd'hui, cela même est l'essence de l'épopée. Mais surtout l'épopée apparaît dans toute sa grandeur et avec toute sa mystérieuse étrangeté dans les *Burgraves*. Les *Burgraves* n'ont aucune des qualités qu'exige la scène; au point de vue du théâtre ils constituent une colossale erreur, et l'échec en fut amplement justifié; mais pris comme fragment épique, ils sont une des plus belles œuvres de Victor Hugo. Le poète venait de faire le voyage des bords du Rhin et son imagination avait été très frappée par l'aspect des châteaux en ruine qui se mirent dans les eaux du vieux fleuve. « Pas un rocher qui ne soit une forteresse, pas une forteresse qui ne soit une ruine, l'extermination a passé par là; mais cette extermination est tellement grande qu'on sent que le combat a dû être colossal. Là en effet, il y a six siècles, d'autres Titans ont lutté contre un autre Jupiter. Ces Titans ce sont les Burgraves. Ce Jupiter, c'est l'empereur d'Allemagne. » Les *Burgraves* sont une restauration de quelqu'un de ces châteaux, comme *Notre-Dame de Paris* était une restauration de la cathédrale gothique. Ce château où se trouvent

réunies quatre générations d'hommes depuis Job, l'ancêtre bientôt centenaire, le contemporain de Barberousse, jusqu'à Albert, dont la joue est toute fleurie de la jeunesse de ses vingt ans, ce château qui est à la fois un palais, un repaire et une citadelle, rendez-vous du meurtre, du pillage et de l'orgie, ce château étendant sur la plaine l'ombre de ses tours, menaçant le ciel de ses créneaux, enfonçant dans la terre ses cachots, c'est une belle vision de moyen âge et de féodalité.

L'échec des *Burgraves* eut un double avantage : celui de détourner Victor Hugo d'un genre auquel il n'était pas propre, celui de lui faire prendre plus nettement conscience d'une des formes de son génie par lesquelles il est le plus admirable. Les drames de Victor Hugo le font descendre presque au rang de Bouchardy. Les *Burgraves* révèlent en lui le futur auteur de la *Légende des siècles*.

Alfred de Vigny : « Chatterton ». — Le mélodrame s'est si complètement emparé du théâtre que ceux mêmes des écrivains qui ont le plus d'élévation dans l'esprit et de noblesse dans l'inspiration, cèdent eux aussi à la contagion. *La Maréchale d'Ancre* que Vigny fait représenter en 1831 est un mélodrame à peine différent de ceux qui tenaient alors la scène et dont on peut dire seulement qu'il est plus froid et plus ennuyeux. En fait, tout le théâtre d'Alfred de Vigny se réduit au seul *Chatterton*. On a dit que tout écrivain pouvait faire un bon roman, une bonne pièce de théâtre, à condition de faire *son* roman, *sa* pièce de théâtre; la difficulté consiste à recommencer. *Chatterton* est le drame que Vigny pouvait écrire, celui où peut-être ne s'est-il pas mis lui-même en scène, mais où du moins il a exprimé des façons de sentir et de penser qui étaient les siennes, et traduit une des idées dont il était le plus préoccupé. Cette idée, qui l'a d'autres fois mieux inspiré, est celle du « martyre » du poète jeté au milieu d'une société qui ne peut le comprendre et l'accule au suicide. Le poète tel que Vigny le conçoit est distinct de l'homme de lettres, et même du grand écrivain. C'est l'homme de génie, quasiment inconscient, qui subit l'inspiration comme un mal sacré. « On dirait qu'il assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même, tant cela est imprévu et céleste. Il marche consumé par des ardeurs secrètes et des langueurs

inexplicables. Il va comme un malade et ne sait où il va; il s'égare trois jours sans savoir où il s'est traîné... il a besoin de *ne rien faire* pour faire quelque chose en son art. Il faut qu'il ne fasse rien d'utile et de journalier pour avoir le temps d'écouter les accords qui se forment lentement dans son âme et que le bruit grossier d'un travail positif et régulier interrompt et fait infailliblement évanouir. C'est le poète. » Entre le poète et la société telle qu'elle est constituée sur la base des intérêts matériels il y a forcément antagonisme. Tel est le sujet du drame.

C'est donc ici un drame à thèse. Chaque personnage incarne d'une façon plus ou moins concrète une idée; chaque rôle a la valeur d'un argument. Kitty Bell est la femme pure, timide, opprimée; elle aime Chatterton, parce que cela est dans la nature des choses : le rêve de la femme rejoint le rêve du poète. John Bell est le mari, tyrannique et violent, comme le sont tous les maris dans la littérature d'alors : il représente l'intérêt positif et brutal opprimant le rêve. Lord Beckford, sous son apparente bonhomie, cache la rigueur de l'ordre social qui humilie le génie. Le quaker assiste au drame en témoin intelligent et impuissant : il voit tout, comprend tout et n'empêche rien. C'est le porte-parole de l'auteur. Chatterton est le poète. Il a dix-huit ans, il est célèbre, il est pauvre. Persuadé que le gouvernement lui doit des subsides, il a écrit au lord maire. Celui-ci lui offrant un emploi, il le refuse; car ce n'est pas un emploi qu'il veut, ce sont des loisirs. Cette infatuation, propre à l'homme de lettres, est ici le trait distinctif. Par ailleurs Chatterton est de tous points semblable à ses frères en romantisme. Il est sombre comme eux, et comme eux convaincu qu'il est poursuivi par la fatalité.

Chatterton. — Je sens autour de moi quelque malheur inévitable. J'y suis tout accoutumé. Je ne résiste plus. Vous verrez cela; c'est un curieux spectacle. Je me reposais ici; mais mon ennemie ne m'y laissera pas.

Le Quaker. — Quelle ennemie?

Chatterton. — Nommez-la comme vous voudrez, la fortune, la destinée; que sais-je, moi?

Il est comme eux atteint d'un mal qui était déjà celui du jeune Werther. « Ce mal c'est la haine de la vie et l'amour de la

mort : c'est l'obstiné suicide ». Là et non pas ailleurs est la cause de la fin tragique de Chatterton. Cette cause ne réside pas dans on ne sait quel défaut de l'organisation sociale, elle est dans un vice de constitution intellectuelle et dans la faiblesse morale de ce jeune homme. Ce n'est pas parce qu'il est poète que Chatterton se tue, c'est parce qu'il est malade.

Il s'en faut que *Chatterton* soit un ouvrage médiocre au point de vue de l'exécution. Tout au contraire, ce sont les qualités d'exécution qui lui assignent une place à part dans le théâtre romantique. Par la simplicité de l'action et la sobriété des moyens, par l'allure ramassée, vigoureuse, rapide, le drame fait plus que nul autre songer à notre ancienne tragédie, et mérite assez bien d'être appelé une tragédie bourgeoise. Vigny a fait ce qu'il voulait faire. « C'est, dit-il, l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin et qui attend la réponse jusqu'au soir ; elle arrive et le tue. Mais ici l'action morale est tout. » En effet la thèse est exposée avec tous ses développements, la crise de sensibilité par où passe Chatterton est analysée avec autant de sûreté que de finesse. Comment donc se fait-il que ce drame, qu'on a plusieurs fois remis à la scène, n'y ait jamais obtenu un complet succès ; et pourquoi en le relisant n'y prenons-nous qu'un intérêt de curiosité? C'est que le sujet est d'une nature trop exceptionnelle et qui porte trop sa date, que les souffrances de Chatterton sont trop étrangères à tous ceux qui ne sont ni poètes ni poètes romantiques, et enfin que les sentiments qu'il exprime choquent trop ouvertement le bon sens. Il est inadmissible qu'il faille inscrire un chapitre spécial au budget des États pour l'entretien des génies précoces. Nous ne croyons pas davantage que le métier d'écrivain, fût-ce celui d'écrivain en vers, mette celui qui s'y consacre en dehors et au-dessus de l'humanité. Les propos de Chatterton nous paraissent étranges et déconcertants. Le ton de supériorité et de mépris qu'affecte ce jeune homme à l'égard des hommes, l'anathème qu'il jette de si haut à la société, nous surprennent d'abord. Nous le traitons d'insupportable déclamateur. Nous n'avons pas entièrement tort. Mais surtout, victime et dupe de lui-même et de son temps, Chatterton est une personnification de l'orgueil insociable. C'est pourquoi nous ne pouvons entrer en sympathie avec lui.

Le théâtre d'Alexandre Dumas. — A côté de *Hernani* et de *Chatterton* il faut placer quelques-uns des personnages du théâtre de Dumas pour compléter la galerie des héros romantiques. *Antony* résume en lui-même et présente en traits appuyés, et qu'on pourrait prendre pour ceux de la caricature, les caractères du jeune premier fatal. C'est Hernani transporté dans un cadre bourgeois. Enfant trouvé il ignore le nom de ses parents : il est en dehors de la société, et ce lui est donc une raison pour la maudire. Étranger à cette société, il lui est aussi bien supérieur. De là le ton d'amertume et d'âpre ironie qui est le ton habituel de sa parole. Il a dans la conversation le secret de ces reparties impertinentes et même grossières, qu'on lui passe, parce qu'on sait qu'il n'est pas entièrement maître de lui. Sombre et haineux, il promène de voyage en voyage une vie inutile et qui n'a pour guide que le hasard. Il souffre, lui tout le premier, de l'exaltation continue à laquelle il est en proie, et de cet état violent qui est son état ordinaire. Mais d'ailleurs il rend plus aiguë cette exaspération chronique en s'y complaisant. Il se fait de sa souffrance une attitude. Il y a beaucoup de pose dans son cas. Il songe sans cesse à la galerie : il se soucie de l'effet qu'il produit. L'homme qui a pris pour cachet le pommeau d'un poignard, est tout entier dans ce détail enfantin et macabre. Nous ne nous étonnerons pas si nous l'entendons répondre à cette question : « Combien de fois avez-vous aimé? » — « Demandez à un cadavre combien de fois il a vécu. » C'est un terrible phraseur. Et nous plaignons la famille où il apparaît tout d'un coup à la manière d'un fléau providentiel. Adèle d'Hervey croit lui avoir échappé parce qu'il y a trois ans qu'elle n'a eu de ses nouvelles. On n'échappe pas à Antony. Il reviendra, dût-il se jeter à la tête de chevaux emportés. Il s'installera, dût-il, pour se faire tolérer, arracher l'appareil posé sur sa blessure. Il poursuivra Adèle fugitive. Il entrera par la fenêtre, si la porte lui est fermée. Finalement il assassinera celle qu'il aime, et trouvera aussitôt une réplique à effet, un mot de circonstance. Tant que le héros romantique n'en veut qu'à ses jours, on lui pardonne. Mais il menace la sécurité d'autrui. C'est un fou dangereux.

Kean ou Désordre et génie est encore la mise en scène d'un

des dogmes les plus chers au romantisme : c'est que les nécessités de l'art sont incompatibles avec les conditions d'une vie rangée. Un artiste ne peut être un bourgeois, puisqu'il est le contraire. L'acteur Kean est chargé de prouver par son exemple cette proposition. « Il faut qu'un acteur connaisse toutes les passions pour les exprimer... Avoir de l'ordre! C'est cela! Et le génie qu'est-ce qu'il deviendra, pendant que j'aurai de l'ordre? » Cette théorie a été trop souvent réfutée et elle est aujourd'hui trop abandonnée pour qu'il soit besoin de la discuter. Au surplus Kean appartient à une profession sur laquelle pèse un préjugé. Cela suffit. Il n'est pas d'héroïsme, pas de noblesse et de générosité d'âme dont on ne lui fasse gratuitement hommage. Les premiers de l'État recherchent l'honneur de son amitié. Toutes les femmes l'adorent. On humilie devant lui les grandeurs et les titres. Le plus bel effet et le plus précieux effort de cette rhétorique est l'apostrophe fameuse au prince de Galles. L'histrion bafouant le prince, la royauté de théâtre prenant le pas sur la royauté véritable, Kean disant son fait à « cet excellent George », c'est Shakespeare revu par Jocrisse.

Aussi bien ce n'est ni dans l'expression des sentiments, même faux, ni dans l'expression des idées, même baroques, qu'il faut chercher le mérite d'Alexandre Dumas. Ce qui fait sa valeur et lui donne une très réelle originalité, c'est que dans un pays où la littérature ne s'adresse qu'à une élite, ou, si l'on aime mieux, à un public restreint, il est le seul écrivain d'un génie tout populaire. Par sa fertilité d'invention, son goût du merveilleux, sa bonhomie, sa belle humeur qui se concilie avec la recherche de l'horrible, il entre directement en communication avec le peuple : il a même tour d'imagination. L'auteur des *Trois Mousquetaires* et de *Monte-Cristo* est au théâtre l'auteur de *la Tour de Nesle* (1832). Des héros qui sont des officiers de fortune, des princesses qui sont des Messalines, des révolutions de palais préparées dans une arrière-boutique, des crimes qui s'accumulent dans la nuit complice, noyades, assassinats, toutes les débauches et deux incestes, une tour lugubre et légendaire qui dans les ténèbres brille de lueurs diaboliques, c'est la vie, c'est l'histoire telle que la foule se la représente dans son âme enfantine et avide d'émotions. Dans cette ingénieuse

machine nous allons de surprises en révélations. Et dans le dialogue, d'une fantaisie stupéfiante, éclatent à chaque instant de ces mots qui frappent, qui étonnent, qu'on n'oublie plus : « La belle nuit pour une orgie à la Tour !... Ce sont de grandes dames, de très grandes dames... A nous deux le royaume de France... Bien joué, Marguerite. A toi la première partie, mais à moi la revanche... En 1293 la Bourgogne était heureuse... C'était une noble tête de vieillard !... » Ces phrases sont aussi célèbres que tel vers de Racine, tel mot de Molière. Seulement on ne les prononce pas de la même manière.

En fait, parmi les purs représentants de la génération romantique, Alexandre Dumas est le seul qui ait été vraiment un auteur de théâtre. Ce sens du théâtre, mérite inférieur, mais élément nécessaire, il l'a possédé à un degré éminent. Il a le don de l'action. Il lance tout de suite le drame à fond de train. Il découpe la matière de façon à éveiller, à tenir en éveil, à suspendre, à ménager, à déchaîner la curiosité et l'émotion. Il sait terminer chaque acte par un de ces mots qui remettent et font désirer la suite au prochain acte. Ouvrier accompli, il possède l'instinct et la pratique de son métier. Dépourvu de toutes les qualités qui font le littérateur, il a toutes celles qui font le dramaturge. Cela explique qu'il ait dans l'histoire du théâtre de son temps une part si considérable. Son influence y a été prépondérante. C'est lui qui, à la place de la tragédie en ruines et du drame ébauché, a installé le mélodrame.

Casimir Delavigne. — Le triomphe du théâtre romantique était complet. La tragédie était en déroute. Ce qui le prouve bien, c'est que ceux mêmes qui en d'autres temps eussent docilement suivi la règle des trois unités ainsi que toutes règles et toutes conventions et gardé pieusement les confidents, les monologues et les songes, se voyaient obligés de céder à la mode et de « romantiser » en dépit de la sagesse que leur avaient départie la nature et un cœur timide. Casimir Delavigne est assez bien le type de ces esprits à la remorque. Parmi les raisons qui valurent la célébrité à ce médiocre, il en est de tout à fait étrangères à la littérature. L'opinion lui sut gré d'être un libéral. Mais du reste le succès au théâtre pas plus qu'ailleurs ne se mesure à la valeur des œuvres. Casimir Delavigne, esprit de juste milieu,

audacieux avec mesure et novateur après tout le monde, plut à la partie lettrée du public par l'espèce de compromis qu'il établit entre le romantisme et le pseudo-classicisme. Son *Don Juan d'Autriche* montre assez bien ce qu'il y avait de mesquin et de bourgeois dans cet esprit qui rétrécissait tous les sujets et les faussait en substituant à la réalité vraiment dramatique des inventions niaisement romanesques. Deux de ses pièces sont restées au répertoire : *Les Enfants d'Édouard* (1833) qui agissent sur le sentimentalisme de la foule par le spectacle d'enfants martyrs, et *Louis XI* (1832) où le rôle principal offre des ressources de pittoresque qui ont plusieurs fois tenté des acteurs habiles. Il se peut qu'il faille accorder à Casimir Delavigne une certaine entente de la scène ; mais c'est le style qui chez lui est désespérant : pour en étayer la faiblesse et pour en égayer la platitude, il fait appel à tous les secours et à tous les ornements conventionnels. Cette froideur a passé pour raison, cette sécheresse pour sobriété et cette fausse élégance a réjoui ceux qui aiment le « distingué ». Mais il est arrivé à Casimir Delavigne ce qui arrive à tous ceux qui n'ont pas su prendre nettement parti. Son œuvre, qui tient de deux conceptions dramatiques, n'a pris que les défauts de l'une et de l'autre. Hybride et bâtarde elle n'était pas viable ; elle n'a eu aucune part dans le développement du théâtre ; on lui ferait trop d'honneur en disant qu'elle est morte : elle n'a jamais vécu.

Conclusion. — Mais cette bruyante fortune du romantisme ne devait pas être durable. L'année 1843 en marque la fin. C'est celle de l'échec des *Burgraves* et du succès de la *Lucrèce* de Ponsard. Il s'en faut que la pièce de Ponsard soit un chef-d'œuvre, et quinze ans plus tôt elle ne se fût pas distinguée du chœur de ces tragédies mort-nées que le romantisme allait balayer. Mais à sa date elle profita de la fatigue qu'avait déjà provoquée le drame des Dumas et des Hugo. Ce fut un succès de circonstance et de réaction. Le cadre était antique : on applaudit au retour des Romains sur cette scène française où ils avaient été si longtemps les maîtres. Une morale stoïcienne remplaçait les déclamations humanitaires. Au lieu des suggestions de l'instinct et des révoltes de la passion, c'était la force d'âme, l'esprit de sacrifice, la volonté qui faisaient agir les personnages. L'héroïne

était une honnête femme, une épouse vertueuse, au lieu d'une de ces exaltées de l'amour coupable qu'on voyait triompher effrontément sur la scène et porter leur adultère en panache. Les partisans de la vérité, du bon sens, de la morale, acclamèrent les apparences de ces mérites dont on les avait depuis trop longtemps privés. Vers le même temps une artiste de génie, M[lle] Rachel, faisait revivre sur la scène les héroïnes de Corneille et de Racine, et la pureté de son style dégoûtait les connaisseurs de la frénésie d'un Frédérick Lemaître, d'une Mars ou d'une Dorval. C'était autant de signes de la fin d'une mode.

A quoi avait abouti le passage du romantisme au théâtre? Certes les romantiques n'ont pas réussi à créer un genre nouveau, et nous croyons avoir assez montré que nous ne nous faisons guère d'illusions sur la valeur du « drame », mais qu'il est au contraire à nos yeux la partie vraiment inférieure de leur œuvre. Néanmoins nous sommes loin de partager l'avis de ceux qui pensent que cette œuvre fut sans effet, sans conséquences ou regrettables ou même utiles. Les romantiques nous ont d'abord rendu le service de débarrasser la scène des débris tragiques qui l'encombraient. Depuis cent quarante ans que la tragédie se mourait, le temps était venu de lui donner le coup de grâce. C'est ce que tout le monde accorde et dont on loue généralement les romantiques. Mais leur action ne consiste pas seulement à avoir déblayé le terrain et laissé à leurs successeurs la place libre et nette. Elle est marquée d'une manière positive et palpable dans la constitution de la comédie de mœurs, qui procède en partie du romantisme. Les romantiques ont donné au cadre de la pièce, et comme nous disons aujourd'hui au « milieu » une importance toute nouvelle. Par là ils ont frayé le chemin à un genre de théâtre qui consistera surtout dans la peinture d'un moment de la société. Ce milieu, les romantiques l'étudiaient dans le passé; il restera à l'étudier dans le présent; ils étaient inexacts à plaisir, il restera à employer des procédés plus scrupuleux; ils introduisaient dans un décor d'autrefois des sentiments d'aujourd'hui, il restera à montrer la dépendance des sentiments par rapport au milieu. Mais, comme on le voit, le procédé est le même : il consiste à substituer le point de vue

historique au point de vue général, qui était celui des classiques. C'est la partie solide et profitable de l'héritaeg romantique au théâtre. Voici l'autre partie. Les romantiques ont installé sur la scène une théorie de la passion profondément immorale, qui va désormais hanter les esprits et qu'adopteront en partie ceux mêmes qui réclameront contre elle. Enfin le romantisme a contribué pour sa part, en multipliant les effets violents, brusques, heurtés, à gâter le goût du public, à en émousser la délicatesse et par conséquent à préparer l'avènement de la brutalité en littérature.

III —. La comédie.

Eugène Scribe. — Le romantisme s'était traduit au théâtre par le drame ; mais il reste un genre sur lequel son influence a été à peu près nulle, ou même qui ne s'est développé la plupart du temps qu'en opposition avec le romantisme : c'est la comédie. Le succès de la comédie n'a pas été aussi bruyant que celui du drame romantique ; il a été plus réel, à la fois plus étendu et plus durable. Or l'histoire de la comédie en France pendant trente années se résume dans un seul nom, c'est celui d'Eugène Scribe.

Comme Alexandre Dumas avait été l'initiateur du drame, et de la même manière, Scribe est l'initiateur de la comédie moderne. Comme Dumas avait été dans l'école romantique le seul homme de théâtre, Scribe est doué à un degré éminent de tous les dons qu'exige le théâtre : il est le théâtre personnifié. Il est, comme Dumas, en partie incapable et en partie insoucieux de tout mérite de forme. Dumas avait fait entrer le mélodrame dans la littérature. Le mélodrame a dans l'ordre comique un pendant qui est le vaudeville, l'un et l'autre genre consistant dans l'importance donnée à l'intrigue, à l'exclusion des caractères, des sentiments et des idées. Le vaudeville est un mélodrame gai, comme le mélodrame est un vaudeville sombre. Scribe a renouvelé la comédie justement en y faisant entrer le vaudeville.

Au moment où Scribe commence à écrire pour le théâtre, le vaudeville y est en pleine faveur. C'est une pièce courte, généralement en un acte, en prose et mêlée de couplets. Elle est composée la plupart du temps sur un sujet d'actualité et vit d'à-propos. Ce sera l'un des mérites de Scribe que le sens qu'il aura de l'actualité, et l'instinct avec lequel il saura deviner le goût du public et les indications de la mode. *Une Nuit de la garde nationale*, tableau-vaudeville, représenté en 1815, à l'époque des débuts de la garde nationale; *le Combat des montagnes*, folie-vaudeville donnée en 1817, alors que montagnes russes, montagnes françaises, suisses, illyriennes, se disputaient la vogue; bien d'autres compositions du même genre témoignaient de l'incomparable habileté de Scribe. Cependant un nouveau théâtre venait de se fonder, le théâtre du Gymnase, qui, placé sous le patronage de la jeune duchesse de Berry, s'appellera le théâtre de Madame. Scribe en est le fournisseur attitré. En haussant d'un ton le vaudeville, il crée un genre en parfait accord avec le milieu, avec les exigences du public, et la nature même de la salle. La folie et l'incohérence font place à un arrangement plus raisonnable; la part du couplet est réduite; à la gaieté toujours décente se mêle une sensibilité qui reste à fleur de peau; une forte dose d'optimisme donne à toute la pièce sa coloration générale. La *Demoiselle à marier* est le type encore gracieux de ce théâtre à teinte d'aquarelle. Mais avec le succès les ambitions sont venues à Scribe. Il va tenter la grande comédie, aborder l'étude sociale et morale. *Bertrand et Raton ou l'art de conspirer* est une pièce à allusions politiques où la scène est placée en Danemark et l'esprit se reporte en France. Dans *la Camaraderie* (1836) Scribe dénonce une des tares de la société moderne, où il ne s'agit plus pour arriver d'avoir du talent, mais bien d'avoir des relations. Dans *Une chaîne* (1841) il traite ce sujet de l'adultère, qui n'apparaissait encore dans la comédie que rarement et avec discrétion, qui était, comme on sait, destiné chez les successeurs de Scribe à accaparer la scène tout entière. Ce qui importe, c'est de montrer que dans cette dernière manière, qui est le plus grand effort de son art, Scribe est resté fidèle aux procédés de ses débuts, et que dans le cadre d'une action historique ou dans celui d'une étude morale, ce que nous retrouvons

c'est encore le vaudeville. Du vaudeville historique, Scribe a donné la théorie dans *le Verre d'eau, ou les effets et les causes.* C'est le fameux passage où, par la bouche de Bolingbroke, il expose comment de grands effets peuvent sortir de petites causes. « Il ne faut pas mépriser les petites choses; c'est par elles qu'on arrive aux grandes!... Vous croyez peut-être, comme tout le monde, que les catastrophes politiques, les révolutions, les chutes d'empires viennent de causes graves, profondes, importantes... Erreur!... Vous ne savez pas qu'une fenêtre du château de Trianon, critiquée par Louis XIV et défendue par Louvois, a fait naître la guerre qui embrase l'Europe en ce moment... Moi qui vous parle, moi, Henri de Saint-Jean, qui, jusqu'à vingt-six ans, fus regardé comme un élégant, un étourdi, un homme incapable d'occupations sérieuses, savez-vous comment, tout d'un coup, je devins un homme d'État? Je devins ministre parce que je savais danser la sarabande, et je perdis le pouvoir parce que j'étais enrhumé... Les grands effets produits par de petites causes, c'est mon système. » (*Verre d'eau*, I, 4.) Ce système est celui qui fait du hasard, de ce même hasard qu'invoquait Antony, le maître du monde. Il ne tient pas compte des lois générales, des causes profondes et lointaines qui opèrent lentement et sûrement dans l'histoire. Il méconnaît surtout cette vérité, à savoir que dans la vie des peuples et pareillement dans celle des individus, les causes accidentelles n'ont d'importance qu'autant qu'elles en empruntent aux causes morales. Il aboutit à faire de l'histoire ou de la vie un imbroglio tout prêt pour l'imbroglio de la scène. De même dans *Une chaîne* l'étude morale eût consisté à développer ce qu'il y a de dramatique dans la situation de la femme abandonnée, ou dans celle de l'homme qui n'aime plus, et qu'un sentiment de reconnaissance ou d'honneur rive à une chaîne chaque jour plus lourde. Dans la pièce de Scribe, une lettre adressée réellement à Emmerich est supposée s'adresser à Balandard; l'ancienne maîtresse dont M. de Saint-Géran conseille l'abandon à Emmerich est justement Mme de Saint-Géran; les soupçons qui devraient se porter sur Emmerich se portent sur un M. de Langeac, et c'est cette série de laborieuses et misérables combinaisons, ce ricochet de coïncidences, de quiproquos, de malentendus et de pauvretés

qui remplace l'étude de mœurs. C'est le vaudeville dans la comédie.

La seule question qui se pose à propos du théâtre de Scribe est celle de son succès. Car il n'y a pas un être vivant parmi les centaines de bonshommes qu'il a fait manœuvrer sur les planches; il n'y a pas un sentiment dont l'expression semble juste, il n'y a pas une scène qui laisse une impression durable. Scribe n'a pas de style. On a essayé de dire pour sa défense qu'à la syntaxe du style écrit il substitue celle du langage parlé; cet argument qui porterait pour Molière ne porte pas pour Scribe; le défaut de son style est beaucoup moins l'incorrection que l'impropriété et la platitude. Scribe n'a pas d'esprit; les drôleries dont il égaie son dialogue ont traîné partout; ses « mots » ont été recueillis dans des anas, découpés dans des journaux, et ils sont sortis au bon moment des tiroirs où Scribe serre les échantillons de l'esprit des autres, et de quel esprit! Par quelque biais qu'on prenne ce théâtre, on arrive à la même constatation, celle d'une complète, d'une absolue indigence. Comment donc s'expliquer l'immense et durable succès de ces méchantes pièces?

On en peut trouver une première explication relative au milieu et au moment où Scribe écrivait. La société bourgeoise de la première moitié de ce siècle y a trouvé, non pas certes un portrait ressemblant d'elle-même, mais un fidèle écho de ses aspirations. Comme on le devine, l'idéal romantique ne pouvait être, à aucun moment, un idéal universel, et, alors même qu'elle sévissait, avec plus d'intensité, la fièvre n'avait fait tourner qu'un petit nombre de têtes. L'immense majorité du public était restée étrangère à cette frénésie. Non contente de rechercher le bon sens, par esprit de protestation et de réaction, elle aspirait au terre-à-terre. C'est en ce sens que le théâtre de Scribe est en accord avec ses aspirations. Lui-même, par sa naissance, par son éducation et par le milieu où il s'est formé, Scribe est un bourgeois. Molière et Boileau avaient appartenu à la même classe. Mais il y a manière d'être bourgeois. Scribe l'est au sens le plus étroit et le plus vulgaire. Il semble qu'il n'ait de l'esprit bourgeois que les mesquineries, les vues intéressées, l'égoïsme, le manque d'idéal, le respect pour les préjugés et pour les

conventions. Tels sont aussi bien les sentiments des hommes et des femmes qui composent le personnel ordinaire de ces pièces. Ce personnel n'est pas très varié. Au premier plan les militaires : braves généraux ou fringants colonels, ils sont tous par définition des héros ; c'est pourquoi ils méritent d'épouser la fille d'un agent de change. Puis le monde de la finance, du commerce, de l'industrie : gros industriels, heureux boursiers, ils sont tous estimables et tous sympathiques, puisqu'ils sont riches. Le monde de la basoche, dont la considération s'est accrue à proportion dans une société qui fait un chiffre d'affaires si élevé : voici le galant notaire, et le spirituel avoué. Le médecin a supplanté le curé dans cette société voltairienne, c'est lui qui est le confident de la famille. Tous ces personnages nous sont connus d'avance et leur caractère est déterminé par leur situation sociale. De même, dans la famille, chacun a son caractère fixé par son « emploi ». Le père est bonhomme, la mère est intrigante, la jeune fille est ingénue; la jeune veuve, honnêtement coquette, est la « grande utilité » et sert à récompenser ceux à qui leur âge interdit d'épouser des Agnès. Cette société a des intérêts, elle n'a pas de passions. Elle ignore l'adultère. Elle n'admet l'amour que mitigé, mesuré, raisonnable. Encore faut-il que cet amour ait pour objet le mariage, et que le mariage soit un mariage d'argent. La grâce de la jeune fille n'apparaît que dans le rayonnement de la dot; le mérite masculin est un droit à toucher la forte somme. L'argent est le dieu de ce théâtre; non pas cet argent tyrannique dont l'âpre frénésie tourmente les personnages de Balzac, mais ce confortable argent qui donne le bien-être, assure les aises de la vie, met les consciences en repos, endort les scrupules, rend les âmes paisibles et les cœurs indifférents. C'était le temps où la société moyenne, arrivée de la veille à l'importance sociale et politique, heureuse de sa fortune récente et solide, se complaisait au nouvel état de choses, en jouissait avec quiétude, se préparant, par son insouciance et son étroitesse de vues, une ruine étrangement prochaine. Sa médiocrité s'est réjouie dans la médiocrité du théâtre de Scribe.

Cette explication du succès des pièces de Scribe a sa valeur. Elle n'est ni la plus profonde ni la plus complète. Il s'agit en effet de rendre compte non pas seulement du succès obtenu

auprès de la bourgeoisie censitaire de la Restauration et de Louis-Philippe, mais d'une vogue universelle, qui de l'Europe déborda sur le monde entier. C'est qu'il y a au théâtre des mérites indépendants du style et de l'analyse morale, et qui sont proprement les mérites de théâtre. Ils consistent dans l'agencement de l'intrigue, dans l'habileté à présenter les situations et à les renouveler, dans l'ingéniosité des combinaisons, dans la fertilité de l'invention, dans l'adresse des moyens, dans la manière de disposer les scènes et de faire manœuvrer les personnages. Cet art, qui tient de la stratégie, de la mécanique, et de la prestidigitation, est l'art du théâtre, à moins que ce n'en soit le métier. Des œuvres qui en étaient dépourvues n'ont jamais réussi à la scène, quelles qu'en fussent par ailleurs les qualités éminentes. Des ouvrages dont toute la valeur ne résidait que dans ces mérites spéciaux sont allés aux nues. Les illettrés, aussi bien que les lettrés, les étrangers et les Patagons aussi bien que les Parisiens sont sensibles à cet art qui ignore les catégories sociales comme les latitudes. C'est pour avoir porté à sa perfection la mécanique théâtrale que Scribe a obtenu cet immense succès, et c'est pour avoir réduit à cette mécanique l'art tout entier du théâtre qu'il l'a si considérablement abaissé.

Car si l'influence du drame romantique a été à peu près nulle sur l'avenir du théâtre, il n'en est pas de même de la comédie de Scribe. En donnant à la partie de métier une importance sans contrepoids, en développant chez le spectateur l'intérêt de curiosité à l'exclusion de tout autre, Scribe a fait contracter au public de fâcheuses habitudes avec lesquelles devront compter les auteurs qui viendront par la suite. Ceux-ci ajouteront à la comédie des éléments nouveaux, mais ils les verseront dans un cadre qui continuera d'être celui que Scribe leur a préparé. Sous la moderne comédie de mœurs il continuera de courir un vaudeville de Scribe. Attentifs aux combinaisons scéniques, ils se détourneront du principal de leur sujet, et au lieu de suivre la logique du sentiment, ils se perdront en de puérils jeux de scène.

IV. — Le théâtre d'Alfred de Musset.

Le romantisme n'aurait laissé au théâtre aucune œuvre profonde et durable, si nous n'avions le théâtre de Musset. Encore faut-il faire deux remarques à ce sujet. La première est que ce théâtre n'appartient guère à l'histoire du romantisme que par les dates, par le nom de l'auteur, et par l'inspiration lyrique, Musset ayant rempli ses pièces de sa personne et de ses émotions. L'autre remarque est que ce théâtre est à peine du théâtre, Musset ne l'ayant pas écrit en vue de la représentation et s'étant donc affranchi de toutes les conventions scéniques. Musset avait fait représenter, le 1er décembre 1831, la *Nuit vénitienne.* La pièce n'était ni bonne ni mauvaise. Elle fut sifflée. Musset fut piqué au vif par cet échec. Il se jura de ne plus écrire pour la scène et il se tint parole. Il se contenta d'envoyer successivement chacune de ses comédies à la *Revue des Deux Mondes* qui les imprima. Elles furent réunies en volume en 1840. Elles y seraient restées, sans la fantaisie d'une actrice qui les tira du livre pour les porter à la scène. Mme Allan se trouvant à Saint-Pétersbourg y vit jouer une petite pièce russe qui lui plut. C'était une traduction du *Caprice.* A son retour à Paris en 1847, elle « rapporta *le Caprice* dans son manchon » et le joua à la Comédie-Française. Le succès fut grand. Toutes les autres pièces de Musset suivirent. Depuis, elles n'ont pas cessé d'être représentées, et avec succès. Cela est infiniment regrettable. La représentation de ces pièces est un contresens et une trahison. On est obligé d'y introduire des modifications qui en dérangent la libre allure, de les adapter à la scène. Le charme en étant dans la fantaisie, dans une certaine indécision où se noient les contours, ce charme disparaît au théâtre, grâce à « l'optique spéciale » de l'endroit, sous la lumière crue de la rampe. Ce sont surtout les acteurs qui nuisent à l'impression. Nous les avons vus hier dans un drame ou un vaudeville. Cela nous fâche de retrouver ici leur grimace. Ils détruisent le rêve en le précisant, ils alourdissent la fantaisie en s'y promenant. — Les pièces de Musset n'ont pas été écrites pour être jouées. Cela est essentiel et là est en partie

l'origine de leur mérite. De là vient que Musset ait pu s'affranchir de toutes les conventions qui sévissaient alors au théâtre et en général de toutes espèces de conventions, pour faire une œuvre où il ne s'est soucié que de dire ce qui lui plaisait, dans la forme qui lui convenait.

Les Comédies de salon. — Faisons un choix dans ce théâtre où il est juste de reconnaître que tout n'est pas de même valeur, ou, en tout cas, de même ordre. Écartons d'abord toute une catégorie de comédies : les proverbes et petites pièces mondaines : *le Caprice*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Louison*, *Carmosine*, *Bettine*. Elles appartiennent à la dernière manière du poète, à ces dernières années où, fatigué, revenu de l'émotion que lui avait causée la grande secousse de sa vie, désabusé de tout effort de génie, il s'était rejeté vers le genre facile, spirituel et superficiel. Ces pièces ne sont que du badinage, d'un badinage joli, élégant, galant; mais enfin c'est peu de chose que le badinage et c'est une chose qui a tôt fait de se passer et de se faner. C'est ce qui est arrivé pour le badinage de Musset. Nous ne prétendons nullement qu'il n'ait pas eu sa grâce dans le temps de sa fraîcheur; mais il était d'essence périssable, et les comédies dont il faisait toute la valeur, nous semblent aujourd'hui par trop frêles.

« Lorenzaccio ». — Nous écarterons aussi, mais pour de tout autres raisons, le beau drame de *Lorenzaccio*, ou plutôt nous mettons ce drame à part comme étant dans l'œuvre de Musset d'un caractère exceptionnel, témoignant du plus grand effort qu'ait fait l'écrivain, révélant des qualités de largeur et de puissance qui ne lui sont pas ordinaires. C'est un drame historique. L'idée première lui en est venue en Italie lors du séjour qu'il fit avec George Sand à Florence à la fin de 1833. La ville avec son aspect hautain et sombre, ses palais qui ressemblent à des forteresses, ses quartiers populeux où les rues s'enchevêtrent en d'inextricables lacis, frappa son imagination. Il y aperçut tout de suite un cadre admirable pour un tableau dont il ne s'agissait plus que de chercher le sujet. Il le trouva dans les vieilles chroniques florentines. C'est le meurtre d'Alexandre de Médicis, tyran de Florence, par son cousin Lorenzo et l'inutilité de ce meurtre pour les libertés de la ville. Dans une série

de scènes pleines de mouvement et de couleur, Musset a su évoquer le spectacle de l'Italie brillante et corrompue du XVI[e] siècle. Les grandes idées de liberté, de patrie, d'honneur traversent le drame et l'animent de leur souffle. Le caractère de Lorenzo, celui qu'on appelle par mépris Lorenzaccio, donne à l'œuvre son caractère d'humanité et à l'étude sa profondeur. Lorenzo est un passionné de la liberté. Il est républicain à la manière des héros de Plutarque. Il s'est mis à leur école et c'est par un exploit renouvelé de l'antiquité romaine qu'il va s'efforcer de rendre à sa patrie l'indépendance. De même que Brutus avait feint d'être insensé, de même Lorenzo, afin de pénétrer dans la confiance et l'intimité d'Alexandre de Médicis, joue le rôle et affecte les mœurs d'un débauché. Mais voici où est l'intérêt de l'étude : c'est que Lorenzo devient dupe de son propre stratagème et qu'il en est la première victime. En effet, jouer le rôle d'un débauché cela consiste nécessairement à se livrer à la débauche. Mais la débauche a bientôt fait de posséder celui qui s'est seulement approché d'elle. La débauche n'est pas un masque qu'on prend et qu'on rejette à volonté, un vêtement dont on se dépouille quand bon vous semble. C'est un masque qui colle au visage, un vêtement qui entre dans la chair. Musset l'avait déjà montré dans *la Coupe et les lèvres* dont c'était justement le sujet. Il le montre encore ici. Et telle est la découverte douloureuse que fait Lorenzo, regardant en lui-même : « Je me suis fait à mon métier, gémit-il, le vice a été pour moi un vêtement; maintenant il a collé à ma peau. Je suis vraiment un ruffian, et quand je plaisante sur mes pareils je me sens sérieux comme la mort au milieu de ma gaieté. » D'une part, il est devenu victime de son rôle, et d'autre part le crime qu'il va commettre en tuant Alexandre de Médicis, il sait d'avance que ce sera un crime inutile et qui ne rendra pas à Florence sa liberté. Il le commettra pourtant, ce crime; pourquoi? Parce qu'il le faut pour son honneur.

« PHILIPPE. — Mais pourquoi tueras-tu le duc, si tu as des idées pareilles?

LORENZO. — Pourquoi? Tu le demandes?

PHILIPPE. — Si tu crois que c'est un meurtre inutile à la patrie, comment le commets-tu?

LORENZO. — Tu me demandes cela en face? Regarde-moi un peu, j'ai été bien tranquille et vertueux.

PHILIPPE. — Quel abîme, quel abîme tu m'ouvres!

LORENZO. — Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre? Veux-tu donc que je m'empoisonne ou que je saute dans l'Arno? Veux-tu donc que je sois un spectre et qu'en frappant sur ce squelette, il n'en sorte aucun son? Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu donc que je m'arrache le seul fil qui rattache aujourd'hui mon cœur à quelques fibres de mon cœur d'autrefois! Songes-tu que ce meurtre c'est tout ce qui me reste de ma vertu? »

Ce dialogue, ce mouvement, tout cela est d'allure vraiment shakespearienne. Et je crois bien qu'en effet si on cherchait dans notre théâtre ce qu'il doit à l'influence directe de Shakespeare, *Lorenzaccio* est le seul spécimen qu'on en pourrait fournir. Mais ce qui fait que nous ne nous arrêtons pas davantage à l'étude de *Lorenzaccio*, c'est justement que Musset s'y est très évidemment inspiré de Shakespeare. Nous voulons aller droit à la partie de son œuvre où il ne procède que de lui-même et où il est entièrement lui-même. C'est Musset que nous cherchons dans le théâtre de Musset. Nous le trouverons dans cette incomparable série de petits chefs-d'œuvre : *Fantasio* (1833), *Il ne faut jurer de rien* (1836), *la Quenouille de Barberine* (1835) et surtout *le Chandelier* (1835), *Les Caprices de Marianne* (1833); *On ne badine pas avec l'amour* (1834). Si d'ailleurs ici nous brouillons un peu les dates cela n'a pas grande importance, toutes ces pièces ayant paru dans un espace de trois ans, appartenant à un moment d'heureuse et brillante fécondité dans la vie du poète et ayant une même âme qui en fait l'unité intérieure.

La fantaisie au théâtre. — Dans ces pièces Musset ne s'est pas proposé de peindre les mœurs, de décrire les sentiments d'une époque ou d'un pays. Il s'est placé en dehors des temps, et il a jeté le défi à toutes les géographies. Il suffit de voir dans quel pays il place son action. C'est tantôt Venise, Florence, Naples, tantôt la Bavière ou la Hongrie; mais c'est une Venise de convention, une Hongrie chimérique; c'est en fait un pays que vous situerez où vous voudrez, que vous appellerez comme il vous plaira, un pays où les jours sont enveloppés de brumes dorées, où les nuits sont tièdes, où courent dans

l'air des souffles embaumés, un pays où tout est fait à souhait pour l'amour. C'est le pays de la fantaisie et cela même explique que ce soit aussi bien le pays de la vérité. Car ce qui fait que les œuvres passent, c'est qu'elles sont à la mode d'un jour. L'auteur y a voulu reproduire le langage, les façons de sentir de son temps, tout ce qui jette sur l'éternel fond du cœur une apparence passagère. Et ce sont encore les conventions qui faussent notre regard. Musset n'empruntant ni la phraséologie admise à un certain moment, ni la façon de bâtir une intrigue et de présenter les personnages, est arrivé à toucher ce fond de vérité humaine qui ne change pas.

C'est la fantaisie qui a baptisé *Fantasio*. Les personnages, leurs actions, leurs propos, tout ici est fantaisie. C'est dans une Bavière imaginaire. La fille du roi, la petite princesse Elsbeth, doit épouser le prince de Mantoue. Munich est en fête pour célébrer les fiançailles. Des jeunes gens courent les rues de Munich. Fantasio est assis avec son ami Spark dans une taverne. Ils causent, et je ne vois rien dans la littérature de ce siècle qui puisse être comparé à cette conversation de Fantasio avec Spark. Elle prend tous les tons, elle se nuance de toutes les teintes, cette rêverie de Fantasio. Elle effleure tous les sujets et passe de l'un à l'autre sans fatigue et sans effort, mais surtout sans raison. Elle va d'une calembredaine à un aphorisme, d'un souvenir des *Mille et une nuits* à une épigramme contre les journalistes, d'un refrain de romance à une citation de Jean-Paul et à une citation de Boileau. « Beaucoup parler, dit Fantasio, voilà l'important. » Il y a de tout dans son joli caquetage, des impertinences et des vérités de bon sens, des concetti que Shakespeare eût trouvés quintessenciés, des tableaux d'une touche discrète et intime et de belles images d'un solide éclat. Voici pour exprimer cette lassitude des âmes, ce désenchantement qui est le mal du siècle, une image pleine de force et de grandeur : « L'éternité est une grande aire ; tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid, mais on lui a coupé les ailes et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer. »

Et parce qu'il n'est que les fous pour dire des choses sensées,

il arrive que cet écervelé, en passant et sans s'en soucier, touche au plus profond de la souffrance humaine.

Car sans doute Fantasio est un enfant du siècle, son désenchantement est pour une part affaire de mode, élégance d'attitude convenue. Il n'en est pas moins vrai qu'il aperçoit très nettement ce qui rend la condition de l'homme si insupportable, et que c'est l'impossibilité où il est de s'échapper à lui-même, d'être un autre que lui. « Tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble, les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans toutes leurs conversations ; mais dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quels replis ! quels compartiments secrets ! C'est tout un monde que chacun porte en lui ! un monde ignoré, qui naît et qui meurt en silence ! Quelle solitude que tous ces corps humains ! » Voilà justement le secret de notre misère, voilà ce qui est douloureux, c'est cette solitude où nous vivons au milieu de la foule de nos semblables. Nous aurons beau faire, nous ne pourrons jamais pénétrer entièrement l'âme d'autrui, et il y aura toujours dans notre âme quelque chose d'impénétrable au regard d'autrui. Tous ces replis secrets de notre cœur nous seuls y pouvons descendre. Encore n'est-il pas prudent d'y trop descendre ; le vertige a tôt fait de nous prendre. Trop regarder en soi, trop s'analyser, c'est là ce qui rend triste : « Je ne comprends rien, dit Spark, à ce travail perpétuel sur toi-même. »

Quel est donc le secret pour vivre heureux ou tout au moins pour vivre ? Il en est un d'abord, et c'est en vérité le remède le plus efficace qu'on ait trouvé aux tourments de la pensée. Il consiste à anéantir en soi la pensée et à s'abêtir. « Il n'y a point de maître d'armes mélancolique. » Seulement on peut trouver que le remède est pire que le mal. Tout le monde ne se résigne pas à se faire maître d'armes. Que reste-t-il alors ? Rien qu'à se déprendre de soi, à oublier sa personnalité, à se soumettre aux choses, à se transformer et à s'absorber en elles. C'est le parti auquel s'est arrêté le bon Spark. « Quand je fume, ma pensée se fait fumée de tabac, quand je bois elle se fait vin d'Espagne ou bière de Flandre. Quand je baise la main de ma maîtresse elle entre par le bout de ses doigts effilés pour se répandre dans tout mon être par des courants électriques ; il me faut le parfum d'une fleur pour me distraire, et de tout ce que renferme l'uni-

verselle nature, le plus chétif objet suffit pour me changer en abeille et me faire voltiger çà et là avec un plaisir toujours nouveau. » Spark est un sage. Les philosophes qui de tout temps ont insisté sur l'obligation où est l'homme de se « divertir » n'ont ni mieux pensé ni mieux dit que Fantasio et son ami Spark.

Dans la disposition d'esprit où nous voyons qu'est Fantasio, ce qu'il lui faut c'est commettre une grande folie, une de ces excentricités dont on rêve en ses heures de philosophie, et qu'on ne met pas à exécution parce qu'on est lâche. Fantasio n'y manque pas. Il aperçoit un enterrement qui passe. Le fou du roi est mort. Fantasio prend le costume et la bosse du fou. Il entre ainsi au palais. Il s'introduit près de la princesse Elsbeth. Il surprend le secret de ses fiançailles. Elsbeth épouse malgré elle, pour céder à la raison d'État, par résignation, ce prince de Mantoue qui est sot et ridicule. C'est un sacrifice, c'est un meurtre, il ne faut pas que ce mariage se fasse. Comment s'y prendra Fantasio pour empêcher ce mariage? Il s'avise d'un moyen imprévu : c'est de pêcher au bout d'un hameçon pendu au bout d'un fil la perruque du prince de Mantoue. Cela est en soi une bonne farce. De voir une perruque qui s'enlève et se balance à travers les airs, quelle que soit d'ailleurs la tête qu'elle décoiffe, cela sans doute est plaisant. Mais dans le milieu où opère Fantasio, son action prend un caractère qui va bien au delà des bornes d'une simple plaisanterie. Par les conséquences qu'elle aura, cette espièglerie va devenir un événement considérable. Le prince est furieux. Il va rentrer dans ses États pour se mettre à la tête de ses armées. La guerre va recommencer. Tout le résultat de négociations laborieuses est compromis. Il y aura des batailles et du sang, le conflit de deux peuples, la défaite pour l'un, beaucoup de ruines et de désastres pour l'un et l'autre. Mais l'important n'était-ce pas d'épargner un chagrin à la petite princesse Elsbeth? Fantasio avait vu deux larmes tomber silencieusement sur le voile de la triste fiancée. Les combinaisons politiques, les affaires qu'on appelle sérieuses, la guerre et la paix, l'alliance des souverains, les intérêts des peuples, qu'est-ce que tout cela, au prix d'une larme sur la joue d'une enfant?

Les jeunes filles. — Dans *Fantasio* il y a Fantasio, — et il y a Elsbeth, qui est une délicieuse figure de jeune fille. Les jeunes filles, Musset est un des très rares écrivains français qui aient su les peindre, en exprimer le charme sans tomber dans la fadeur. On sait sous quels traits les écrivains ont coutume de représenter chez nous la jeune fille ; ils en font le type conventionnel et creux de l'*ingénue*. Ce type lui-même Musset l'a bien spirituellement esquissé. Cette ingénue, niaise, bébète et bèlante le fait souvenir d'un petit serin qu'il a, un serin ayant une serinette dans le ventre. On pousse tout doucement un petit ressort sous la patte gauche, et il chante tous les opéras nouveaux. « Il y a beaucoup de petites filles très bien élevées qui n'ont pas d'autre procédé que celui-là. Elles ont un petit ressort sous le bras gauche, un joli petit ressort en diamant fin comme la montre d'un petit maître. Le gouverneur ou la gouvernante fait jouer le ressort et vous voyez aussitôt les lèvres s'ouvrir avec le sourire le plus gracieux ; une charmante cascatelle de paroles mielleuses sort avec le plus doux murmure, et toutes les convenances sociales pareilles à des nymphes légères se mettent aussitôt à dansoter sur la pointe du pied autour de la fontaine merveilleuse. » L'extrême réserve imposée à nos jeunes filles fait que la plupart du temps l'âme de la jeune fille échappe aux spectateurs les plus attentifs. D'autre part son charme est fait de demi-teintes et son individualité est difficile à marquer. Musset avait déjà bien su dire, dans sa comédie *A quoi rêvent les jeunes filles*, tous ces rêves romanesques qui hantent la jeune fille vers ses dix-huit ans. Tous ces rêves, cela va sans dire, se concentrent sur le Prince charmant. Et il lui semble qu'il va, le plus naturellement du monde, surgir de l'ombre, avec son manteau de velours et sa chaîne d'or, et l'emporter dans ses bras tremblante et ravie. Elle aussi, la petite Elsbeth rêvait du prince charmant : c'est le prince de Mantoue qui est venu. Elle aussi, elle était romanesque, d'abord parce qu'elle est une jeune fille et ensuite parce que sa gouvernante l'a nourrie de toute sorte de folles lectures. C'est pourquoi elle s'est sentie triste à en pleurer quand elle a vu le contraste de son rêve et de la réalité. Elle s'est résignée pourtant. Elle sait quel est son devoir. Les princesses ne sont pas au monde pour être heureuses. Les

petites bourgeoises non plus. Pour les premières il y a la raison d'État. Pour les autres il y a le mariage de raison.

C'est encore une jeune fille qui est l'héroïne dans *Il ne faut jurer de rien*. Elle s'appelle Mlle Cécile de Mantes. Elle est aussi gracieuse qu'Elsbeth, mais d'une manière assez différente. Elsbeth était fort romanesque; Cécile ne l'est pas. Tout le charme de Cécile ne vient que de sa pureté. Elle est de celles pour qui le mal n'existe pas; son innocence la protège contre le piège où voulait la faire tomber un jeune fou; et elle triomphe de tous les préjugés d'un fat. Valentin a fait le pari de séduire dans les quarante-huit heures Mlle Cécile de Mantes; pour mettre à exécution ce beau projet il prépare la mise en scène la plus compliquée. Il la fait verser par son postillon devant le château. Il envoie des billets incendiaires à Cécile. Il lui donne un rendez-vous pour le soir dans le parc. Et ce à quoi il aboutit, après tant de combinaisons dignes de Machiavel et de Don Juan, c'est à se jeter timide et respectueux aux pieds de celle qu'il voulait séduire, et à lui demander la grâce d'être sa femme. Cécile est le type de la jeune fille non point prude ni farouche, gaie au contraire, vive et coquette sans y chercher malice, mais dont la nature est si parfaitement droite, dont l'âme est si absolument pure, que cette pureté est l'essence même de son charme, rayonne dans son regard, chante dans sa voix, fait autour d'elle une atmosphère dont les plus indifférents ou les plus indignes sont pénétrés.

Que faut-il attendre de Cécile, lorsque de jeune fille elle sera devenue femme? Nous pourrons répondre à cette question après avoir lu *la Quenouille de Barberine*. Pendant que son mari est parti pour la guerre, Barberine reste au château. Barberine est jeune, elle est jolie; il est à prévoir qu'en l'absence du mari, le château où Barberine file la quenouille sera l'objet d'entreprises qui ne seront pas des entreprises militaires. De même que Valentin avait parié de séduire Cécile dans les quarante-huit heures, de même le jeune chevalier Rosemberg s'est promis qu'il aurait aussitôt raison de la vertu de Barberine. Ce n'est pas un méchant homme, ce Rosemberg, et il est tout à fait dénué de perversité. C'est plutôt un bon jeune homme, naïf dans sa fatuité. C'est pourquoi Barberine pense qu'il a seulement besoin

d'une leçon donnée sans façon, gentiment. Donc l'ayant prié de l'attendre dans la grand'salle, elle sort, fait tirer les verrous et s'adressant par le guichet de la muraille au conquérant surpris et confus, elle le prévient qu'elle lui donnera à manger quand il aura filé avec cette quenouille qui est là. Rosemberg filera-t-il? Ou jeûnera-t-il?... Cruelle alternative. La faim l'emporte sur la vanité... Et voilà comment une honnête femme sait s'y prendre. Elle ne fait pas de tapage. Elle n'ameute pas les gens. Elle ne prend pas de grands airs et ne se drape pas dans sa dignité offensée. Elle ne se gendarme pas et n'a pas une vertu diablesse. Elle ne se pose pas en héroïne pour avoir fait son devoir. Mais elle a, jusque dans sa vertu, de la simplicité, de la bonne grâce et de l'esprit.

L'analyse de l'amour. — Je n'ai ni contesté ni diminué le charme de ces comédies. Il me reste à parler de celles qui constituent la partie forte, profonde, du théâtre de Musset : *le Chandelier*, *Les Caprices de Marianne*, *On ne badine pas avec l'amour*. Ici, ce ne sont plus les douceurs de l'amour que dira Musset, ce sont les surprises de l'amour, ce sont les malentendus de l'amour, ce sont les souffrances de l'amour. Il connaissait bien ce sujet; il y est allé très avant. Nous allons voir avec quelle sûreté de trait il a dessiné ces figures de femmes coquettes, inquiétantes, méchantes, figures de l'Ève éternelle créée pour le tourment de l'homme, et comme il a su dégager cette amertume qu'enferme l'amour au fond de lui-même et qui en est la saveur naturelle.

C'est en lui-même que Musset a étudié la passion. Il n'a su dire que ce qu'il avait éprouvé. Il n'a su que son âme. Dans son théâtre aussi bien que dans ses poésies et dans ses romans, c'est lui-même qu'il n'a cessé de mettre en scène. Il s'y était mis dans *Lorenzaccio* : le débauché, victime de son vice, qui en a horreur et qui ne peut s'en affranchir, c'est Lorenzo et c'est Musset. Il s'était mis dans Fantasio : l'enfant capricieux, rêveur, fantasque, dont la conversation spirituelle, variée, ironique, tendre, est un éblouissement, c'est Fantasio et c'est Musset. Il s'était mis dans *Il ne faut jurer de rien* : le petit maître affectant le scepticisme, niant la vertu des femmes, le dandy à la mode, c'est Valentin et c'est Musset. Et Musset

est le héros du *Chandelier.* L'aventure qui arrive à Fortunio, est arrivée, ou peu s'en faut, à Musset. A dix-sept ans, dans l'été de 1828, il aima du même amour timide et enthousiaste une Jacqueline qui fut plus insensible encore que la Jacqueline du *Chandelier.* Fortunio a l'âge de Musset adolescent, et il a ses traits, sa figure et sa tournure. Un petit blond, dit en le montrant, la servante de Jacqueline : « Oui dà, je le vois maintenant. Il n'est pas mal tourné, ma foi, avec ses cheveux sur l'oreille et son petit air innocent. Et il fait la cour aux grisettes, ce monsieur-là, avec ses yeux bleus! » C'est une des plus séduisantes créations qu'il y ait au théâtre que celle de Fortunio. Il est proche parent de Chérubin. Il a le même charme de jeunesse, la même vivacité, la même ardeur à aimer. Seulement, il a ce qui manquait à Chérubin : la fraîcheur de l'imagination et une véritable tendresse. Ce qui attire Chérubin, qui fait battre son cœur et couler plus rapide dans ses veines son jeune sang, c'est l'attrait du plaisir. Il conçoit l'amour à la manière du XVIII[e] siècle, comme l'échange de deux fantaisies. Fortunio aime avec tout son cœur, et, comme il le dit, il serait prêt à donner sa vie pour celle qu'il aime. Cette candeur et cette sincérité passionnée, voilà ce qui lui est particulier. Il aime comme un adolescent, et il aime comme un poète. Relisez sa déclaration à Jacqueline. Cet accent-là est celui qui ne trompe pas. Cette éloquence est celle qui ne s'apprend pas : elle vient du cœur; et c'est celle aussi à laquelle on ne résiste guère. Il n'est guère de femme qui ne soit touchée, ou tout au moins flattée dans sa vanité, d'avoir inspiré un tel amour, si enthousiaste, si enivré. Jacqueline va se laisser aimer par Fortunio. Et nous prévoyons sans peine de combien de souffrances cet amour sera la cause pour Fortunio; maintenant qu'il est heureux, c'est maintenant que Fortunio est à plaindre. Car Jacqueline a de la beauté, une beauté épanouie et qui tente, elle a une taille faite pour être enlacée, elle a des lèvres qui appellent le baiser, elle a un sourire qui se pose comme une caresse, elle a une voix qui berce comme une mélodie; Jacqueline a de beaux yeux, Jacqueline a de douces lèvres, mais Jacqueline n'a pas de cœur. C'est la femme de trente ans. C'est la provinciale qui s'ennuie. Elle ne demande à l'amour qu'une distraction et que la satisfaction

des sens. Elle a trouvé tout prêt l'amant qui lui convient dans cet imbécile de Clavaroche, type de Don Juan de garnison. Pour la sécurité de ce militaire, elle expose gaiement un enfant à souffrir et peut-être à mourir. Puis son caprice ayant changé, elle va tromper Clavaroche avec Fortunio. Après quoi, probablement, elle reviendra à Clavaroche, à moins que le régiment ne vienne à changer, auquel cas elle retrouvera parmi les officiers du régiment nouveau un autre Clavaroche qui aura même large encolure, même rire épais, mêmes moustaches cirées. Elle est d'ailleurs coquette, menteuse, comédienne achevée. Comment ne pas haïr cette adorable Jacqueline?

On aime, on est trompé. Voilà en deux mots le *Chandelier*. On aime, on se trompe en aimant; nous n'aimons pas qui nous aime, nous aimons qui ne nous aime pas. Voilà les *Caprices de Marianne*.

Marianne a vingt ans. Elle est mariée à un vieillard. Le jeune Cœlio est passionnément épris de Marianne, et n'ayant pas accès auprès d'elle, il prie Octave, qui est le cousin de Marianne, de plaider sa cause auprès de la jeune femme. Cœlio est Musset. Et Octave est Musset. Le poète s'est mis dans ces deux personnages qui ne sont que deux aspects de lui-même. Il est à la fois le candide Cœlio et le libertin Octave. Cœlio est le Musset des bons jours. Octave est le Musset des heures mauvaises. Et de même que les plus nobles élans de Musset étaient gâtés par le fond de libertinage qui réapparaissait toujours, de même il faut qu'Octave soit inconsciemment et sans l'avoir voulu, le bourreau de Cœlio. Octave plaide le plus sincèrement du monde la cause de son ami; mais il se trouve que les effets de son éloquence sont un peu différents de ceux qu'il avait prévus. Tandis qu'il plaide pour son ami, c'est de lui que s'éprend Marianne. Elle s'éprend de lui. Pourquoi? Justement parce qu'il ne songe pas à elle, parce qu'il plaide pour un autre. Cœlio est tué dans un guet-apens. La dernière scène est d'une grande beauté. Elle se passe dans un cimetière : Octave est agenouillé sur la tombe de Cœlio, et il semble qu'en pleurant son ami il se pleure lui-même : c'est la meilleure moitié de lui qui est descendue au tombeau.

« Je ne vous aime pas, Marianne, c'était Cœlio qui vous

aimait... » Mot profond, l'un des plus profonds qui aient été dits sur les malentendus de l'amour. Car nous aspirons de toutes nos forces à un amour qui nous échappe, que nous ne posséderons jamais, dont le désir inassouvi sera pour toujours la plaie inconsolable de notre destinée; et pendant ce temps nous passons à côté d'une tendresse qui s'offrait à nous, qui allait faire la joie de notre vie. Combien l'ont dite cette parole désolée : « Le bonheur eût été là peut-être! » Ce bonheur dont on dit qu'il n'est pas de cette terre, que de fois nous sommes passés auprès de lui sans le voir! Mais qui sait? Peut-être au moment où nous l'aurions saisi, il nous aurait échappé. Car on imagine volontiers l'amour sous la forme de l'intime union de deux âmes, union sans remords, sans inquiétude, sans trouble. Il se pourrait au contraire que l'amour vécût de luttes, que l'inquiétude et les tourments lui fussent essentiels, et qu'il ne se séparât pas de la crainte où nous sommes de le perdre.

Voici enfin un dernier cas qu'analyse Musset. Ce n'est plus celui d'un amour non partagé; mais c'est le cas où deux êtres qui s'aiment se torturent l'un l'autre et où quelque chimère qui s'est élevée entre eux détruit le bonheur qu'ils s'allaient donner l'un à l'autre et peut-être étend plus loin ses ruines. Tel est le sujet de *On ne badine pas avec l'amour*. Ici encore l'inspiration de Musset est toute personnelle. Il est au lendemain de la brouille avec George Sand; ce qu'il n'a cessé de reprocher à George Sand, c'est son orgueil. L'héroïne de *On ne badine pas avec l'amour*, Camille est une orgueilleuse. Camille aime son cousin Perdican. Elle a été élevée pour devenir sa femme. Et quoiqu'elle ne l'avoue pas, tel est bien toujours son désir. Mais, à l'heure actuelle, elle est dupe d'un faux idéal. Au couvent elle a reçu les confidences de religieuses qui ont vécu dans le monde et qui ont souffert par lui. On lui a fait part des humiliations qu'entraîne l'amour. Elle s'est jurée qu'elle ne connaîtrait pas ces humiliations, qu'elle ne s'abaisserait pas jusqu'à aimer. C'est pourquoi, lorsque les deux jeunes gens se revoient, et lorsque Perdican s'approche de Camille, heureux de la retrouver si grande fille et si jolie, elle l'écarte, elle lui fait un accueil glacial. Par dépit et pour se venger de celle qui le méprise, Perdican passe sa chaîne d'or au cou d'une petite paysanne, Rosette, et lui jure

de l'épouser; par dépit et par jalousie, Camille revient à Perdican; et tous deux, rejetant l'attitude voulue, les paroles de convention, l'être factice créé par l'orgueil, cessent de jouer un rôle, laissent parler leur cœur et échangent des aveux brûlants. Alors on entend un cri. C'est Rosette qui vient de surprendre dans les bras l'un de l'autre Camille et Perdican, Rosette qui meurt victime du jeu cruel qu'ils ont joué.

On ne badine pas avec l'amour est le chef-d'œuvre de Musset au théâtre, la pièce la plus originale et la plus complète qu'il ait écrite par le mélange de la vérité et de la fantaisie. La verve du poète s'est égayée à créer les figures grotesques de Dame Pluche, la respectable haridelle qui sert de gouvernante à Camille, de Dom Blassius et du curé Bridaine, ces deux sacs à vin. Et le chœur formé des paysans qui ont vu grandir Perdican, qui l'ont fait danser sur leurs genoux, qui ont vieilli depuis ce temps-là, mais qui se souviennent, et que, lui non plus, Perdican n'a pas oubliés, ce chœur symbolique personnifie les souvenirs d'enfance, ces liens mystérieux et si doux qui nous rattachent au sol natal. C'est dans cette pièce que se trouve le fameux couplet sur l'Amour qui transfigure l'humanité. Cela est au centre du théâtre et de toute l'œuvre de Musset. C'est toute sa philosophie de la vie. On souffre par l'amour. Mais il faut avoir aimé. Il en reste la fierté d'avoir rempli sa destinée. Et il en reste le souvenir élargi et épuré.

Conclusion. — Un mélange de fantaisie et de réalité, de caprice et de vérité, de gaieté et de tristesse justifiant ce mot de Musset : « La gaieté est quelquefois triste et la mélancolie a le sourire sur les lèvres »; tel est ce théâtre. Il est à peine besoin de faire remarquer le charme de la langue qu'on y parle, de cette langue si poétique, si cadencée. Sans doute il n'y est parlé que des choses de l'amour, et toute la vie n'y est aperçue que de ce point de vue. Mais depuis le temps de Racine nul n'avait pénétré plus avant dans l'analyse de la passion. C'est l'honneur de Musset qu'on puisse évoquer à son sujet le nom de Racine, qui est le grand maître en la matière. Musset est de la famille. Il doit quelque chose aussi à Marivaux qui lui a enseigné l'art des nuances subtiles, des raffinements quintessenciés, des détours compliqués. Et quelque chose aussi lui est

venu de Shakespeare, à qui il a emprunté sa géographie fantaisiste et ses pays indéterminés, ses pays de rêve où le drame se passe entre ciel et terre. Tout cela forme un composé d'une saveur unique. Vous vous souvenez du tableau fameux de Watteau : l'*Embarquement pour Cythère*. Dans une nature corrigée par l'art, au milieu d'un paysage dont les lointains s'estompent dans une brume dorée, des seigneurs tendent la main aux dames d'un geste galant, et embarquent dans la galère pleine de chansons vers un même pays consacré à la divinité de l'amour. Il en est ici de même. La laideur, la vieillesse, les soucis des affaires n'ont ici pas de place. C'est ici le royaume de la jeunesse. Il n'y a que de jeunes gens, tous jeunes, tous beaux. L'atmosphère est embaumée et tiède, les vents ont une haleine amoureuse, l'air est traversé de soupirs et ces soupirs s'achèvent en sanglots.

BIBLIOGRAPHIE

Les Œuvres. — **Victor Hugo**, *Drame*, Edition ne varietur, t. I-IV. — **Alex. Dumas**, *Théâtre complet*, Ed. Michel Lévy, 24 vol. — **Alfred de Vigny**, *Théâtre*, 1 vol. — **Casimir Delavigne**, 6 vol. in-8, 1843. — **Eugène Scribe**, 76 vol. in-12, 1874-1885. — **Alfred de Musset**, *Comédies et proverbes*, Ed. Charpentier, 2 vol.

Les théories. — **Schlegel**, *Cours de littérature dramatique*, traduit par Mme Necker de Saussure, 1814. — **Guizot**, *Préface* à la réédition du *Shakespeare* de Letourneur, 1821. — **Benjamin Constant**, *De Wallenstein et du théâtre allemand*. — **Manzoni**, *Lettres sur l'unité de temps et de lieu.*

A consulter : **Théophile Gautier**, *Histoire de l'art dramatique*, 1859; *Histoire du romantisme*. — **Saint-Marc Girardin**, *Cours de littérature dramatique*. — **Souriau**, *De la Convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, Hachette, 1885, in-8. — Du même, Edition critique de la *Préface de Cromwell*. — **Nebout**, *Le drame romantique*. — **Joseph Texte**, *Études de littérature européenne*. — **Brunetière**, *Les époques du théâtre français*, Leçons 14 et 15. — **J.-J. Jusserand**, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*. — **Ch. Lenient**, *La comédie en France au XIXe siècle*, 2 vol. — **H. Parigot**, *Le Drame d'Alexandre Dumas*. — **Jules Lemaître** *Introduction* au *Théâtre* d'Alfred de Musset (édit. Jouaust, 1889 1891).

Rappelons ici les dates des plus célèbres pièces du théâtre romantique : 1827. *Cromwell* (Hugo). — 1829. *Henri III* (Dumas). — *Le More de Venise* (Vigny). — 1830. *Hernani* et *Marion Delorme* (Hugo); *Christine* (Dumas). — 1831. *La maréchale d'Ancre* (Vigny). — *Antony* et *Charles VII* (Dumas). — 1832. *Le Roi s'amuse* (Hugo). — *La Tour de Nesles* (Dumas). — 1833. *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* (Hugo). — *Angèle* (Dumas). — 1835. *Chatterton* (Vigny). — *Angelo* (Hugo). — 1836. *Kean* (Dumas). — 1837. *Caligula* (Dumas). — 1838. *Ruy Blas* (Hugo). — 1843. *Les Burgraves* (Hugo).

CHAPITRE IX

LE ROMAN[1]

La littérature romanesque, au début du XIXe siècle, se divise tout d'abord en deux genres, le roman personnel et le roman historique. Reconnaissons là deux caractères dominants du romantisme, qui sont, d'une part, la « subjectivité », de l'autre la « relativité ». A première vue le roman personnel et le roman historique semblent s'opposer entre eux, car il n'est rien de plus impersonnel que l'histoire. Mais tous deux s'opposent à la conception classique de l'art, considéré comme exprimant ce qui est général. Le classicisme avait pour objet d'étudier l'homme en tant qu'exemplaire du genre humain; il s'attachait non pas aux traits par lesquels un homme diffère d'un autre, mais plutôt à ceux qui caractérisent tous les hommes. Essentiellement rationaliste, il ne s'intéressait guère à l'histoire, qui est le domaine des contingences; il ne savait ni ne voulait voir les diversités multiples et profondes qu'introduisent la race, le temps, le milieu, dans la vie individuelle et collective. Le romantisme substitue le particulier à l'universel. De là le rôle prépondérant du « moi » dans toutes ses œuvres; mais, de là aussi, son goût pour l'histoire. C'est, des deux parts, le même esprit, contraire au rationalisme de l'âge précédent. Il y a une relation intime entre cette subjectivité d'où procède le roman personnel et cette relativité d'où procède le roman historique.

1. Par M. Georges Pellissier, docteur ès lettres, professeur au lycée Janson-de-Sailly.

I. — Le Roman personnel.

Le roman personnel se présente lui-même sous deux formes bien distinctes : le roman lyrique et le roman d'analyse.

Le roman lyrique. — Ce genre a ses chefs-d'œuvre en *Corinne* et *René*. Pour Chateaubriand et Mme de Staël, le roman est une sorte de poème. Ils y traduisent avec une éloquence passionnée cette ferveur de sentiment, cette exaltation morale qui trouveront bientôt leur véritable forme dans le lyrisme. Ils se mettent eux-mêmes en scène, chantant leurs souffrances, leurs enthousiasmes, leurs rêves. Mais si Corinne et René sont bien Mme de Staël et Chateaubriand, ce sont Mme de Staël et Chateaubriand idéalisés, tournés au type, ou même au symbole. Et voilà pourquoi, des romans où se déploient leur imagination poétique, leur sensibilité expansive et débordante, nous devons distinguer ceux où d'autres écrivains, moins poètes qu'analystes, nous donnent la psychologie exacte et précise de leur « moi[1] ».

Le roman d'analyse. — Au roman d'analyse appartiennent deux des ouvrages les plus significatifs qu'ait produits le début de notre siècle, *Oberman*, publié en 1804 par Sénancour[2], et *Adolphe*, que Benjamin Constant[3] fit paraître en 1816.

« Oberman. » — A vrai dire *Oberman* n'est pas un roman. Nous n'y trouvons ni action dramatique, incidents ou péripéties, ni le moindre intérêt qui puisse s'attacher au développement d'une « fable » quelconque. Le héros du livre, promenant par la Suisse sa rêverie inquiète, confie à un ami, sous forme de lettres, l'intimité de sa pensée et de son cœur. Ce livre n'est tout entier qu'un long soliloque où Oberman exhale la plainte d'une âme naturellement triste ; il n'a d'autre variété que les formes de sa tristesse, tantôt révoltée et ironique, tantôt désespérée et violente, plus souvent accablée et terne, qui finit par s'alanguir dans une passivité monotone.

1. Sur les romans de Mme de Staël, voir ci-dessus le chapitre II, et sur ceux de Chateaubriand, le chapitre Ier.
2. Né à Paris en 1770, mort à Saint-Cloud en 1846.
3. Né à Lausanne en 1767, mort à Paris en 1830.

Oberman et René sont deux victimes de ce qu'on appelle le mal du siècle, c'est-à-dire de l'ennui. Mais René se fait de cet ennui une sorte d'auréole : chez Oberman, aucun rayon n'en illumine la brume. René se console, par le sentiment hautain de sa supériorité. Pour être un héros, il n'a qu'à vouloir ; un jour ou l'autre, il voudra. Et déjà, tout en répandant la mélancolie de son âme, il se ménage, par les prestiges de la poésie, une éclatante revanche. Quant à Sénancour, le sentiment de ses facultés incomplètes l'a de bonne heure flétri. A vingt ans, il a « le malheur de ne pouvoir être jeune ». Déjà la terre lui semble désenchantée. En vain s'efforce-t-il d'embellir par l'imagination les objets divers pour lesquels se passionne le commun des hommes. Il ne trouve partout que le vide. Génie inachevé, entravé, prédestiné à l'avortement, il a conscience et de ce qu'il veut et de ce qui lui manque. La disproportion qu'il sent entre ses désirs et son pouvoir fait le malheur de sa vie. Il ne trouve la paix qu'en renonçant à l'espérance.

Livre de morne découragement et d'aride tristesse, *Oberman* n'a rien d'attrayant. L'ennui de Sénancour, plus sincère, ou, du moins, plus profond que celui de René, ne laisse pas de déteindre sur nous. Aussi bien, Sénancour n'a jamais prétendu composer une œuvre d'art; il veut tout simplement faire sa confession, une confession minutieuse, où ne manquent ni les redites ni les longueurs, en sacrifiant l'effet artistique à la vérité la plus détaillée des circonstances et des sentiments. Cela n'empêche pas *Oberman* d'être un beau livre; ou plutôt, cela même en est l'intérêt capital. Je ne parle pas des qualités de l'écrivain : s'il a peu d'éclat, s'il est souvent difficultueux ou prolixe, on trouve pourtant chez lui maintes pages, surtout dans la description de la nature, qui, hors de toute comparaison pour la forme extérieure avec celles d'un artiste tel que Chateaubriand, font sur l'âme même une impression beaucoup plus pénétrante. Mais, comme roman d'analyse morale, *Oberman* a une valeur supérieure. Le mal du siècle, Chateaubriand ne nous le montre qu'idéalisé, glorifié par le génie ; c'est dans Sénancour qu'il faut en chercher une anatomie exacte. L'intérêt essentiel de son livre tient justement à ce qu'il exprime, sans apprêt comme sans orgueil, l'incurable mélancolie d'une

âme contristée et chagrine, qui ne se console pas en se plaignant.

« Adolphe. » — Œuvre de psychologue et de moraliste ainsi qu'*Oberman*, *Adolphe* ne se passe pas en analyses détachées de toute action. C'est un vrai roman, qui joint l'intérêt dramatique à celui de la psychologie et de la morale. Benjamin Constant y raconte un épisode de sa vie intime, l'histoire, à peine déguisée, de sa liaison avec Mme de Staël.

Si personnel que soit le livre de Constant, il n'en a pas moins une signification générale. Adolphe est un type d'humanité moyenne. En écrivant son histoire, il écrit celle « de la misère du cœur humain ». Ce qu'il y a de peu commun chez Constant, c'est la lucidité de sa « conscience ». Il parle quelque part de « la portion de nous qui est pour ainsi dire spectatrice de l'autre ». Nul ne fut de soi-même un spectateur plus clairvoyant. Mais si, dans cet analyste extraordinairement perspicace, « l'autre portion » nous apparaît comme très ordinaire, c'est là ce qui fait d'*Adolphe* quelque chose de rare; car en appliquant sa faculté psychologique supérieure à l'analyse d'un caractère médiocre, Constant nous donne un livre dont la vérité particulière est en même temps de la vérité humaine.

La situation d'Adolphe n'a, elle non plus, rien d'exceptionnel. Maintes scènes du livre ont été bien souvent reprises soit au théâtre, soit par les romanciers. Elles sont si peu exceptionnelles que la plupart aboutissent à de véritables maximes. Ces maximes, ces réflexions générales qui se mêlent au récit, l'auteur en effet ne les a pas plaquées çà et là comme ornements; elles naissent de chaque épisode, elles en résument la signification morale. *Adolphe*, quoi qu'on en dise, n'est point seulement l'analyse très pénétrante d'un cas particulier. Chacun de nous y retrouve quelque chose de lui-même, et cette confession individuelle a la valeur d'un document sur l'homme.

Le personnage d'Ellénore semble moins vrai que celui d'Adolphe. C'est que, sans le vouloir et sans le savoir, Constant a mêlé plusieurs Ellénores successivement aimées de lui ou concurremment. Deux au moins : l'une, tendre et qui se résigne avec une langueur plaintive; l'autre, moins tendre que passionnée, et dont la violence éclate en récriminations furieuses.

Quant au personnage d'Adolphe, il est d'un bout à l'autre la vérité même. Le livre a pour sujet la « psychologie » d'un homme qui n'aime plus sa maîtresse et qui n'ose rompre avec elle : aussi la première partie, quarante ou cinquante pages, jusqu'à ce qu'Ellénore se donne, ne fait, si admirable soit-elle, que préparer la seconde. Presque aussitôt la possession déprend Adolphe. « Charme de l'amour, s'écriait-il la veille, qui vous éprouva ne saurait vous décrire! » Au lendemain, le voilà gêné par l'enveloppante, l'inquiète affection de la jeune femme. Ce subit refroidissement, nous l'avions déjà prévu. Si Adolphe passe en un moment des plus vifs transports à une reconnaissance déjà chagrine, c'est parce qu'il n'aima jamais. Il n'y avait chez lui qu'aiguillonnement de la vanité, travail de l'imagination, fièvre des sens. Ellénore une fois sa maîtresse, Adolphe, dont elle avait été jusque-là le but, s'aperçoit qu'elle est devenue un lien.

Alors commence la seconde partie, qui est le véritable sujet. Au début, la contrainte du jeune homme, et, en même temps, son appréhension d'affliger Ellénore; puis les vains efforts sur soi pour réveiller un sentiment éteint, les caresses feintes, les mots d'amour qu'on répète par crainte de parler d'autre chose; puis l'aveu, retiré devant le désespoir qu'il provoque, racheté par des protestations qui rengagent de plus belle; une générosité sans grâce qu'Adolphe se reproche et qu'il fait payer à Ellénore par des insinuations offensantes; le chagrin de la voir triste, mais l'angoisse, dès qu'elle semble heureuse, de penser que le sacrifice, s'il est ignoré d'elle, se prolongera indéfiniment; toutes ces phases d'une situation fausse dans laquelle la pitié n'est peut-être que faiblesse, l'énergie qu'égoïsme et dureté, Constant les marque avec une exactitude, une justesse, une convenance qui font de son livre non seulement un chef-d'œuvre de vérité morale, mais aussi une merveille d'exposition.

Comme *Oberman*, *Adolphe* nous fait songer à *René*. On peut préférer *Adolphe*. Il y a dans *René* d'éloquentes apostrophes; il y a dans *Adolphe* des réflexions concises qui découvrent jusqu'au fond le cœur humain. L'ouvrage de Chateaubriand est un poème, celui de Constant une étude d'âme. Même au point de vue « littéraire », *René* n'éclipse point *Adolphe*. Constant se

montre un grand artiste avec d'autres qualités que celles de Chateaubriand. Sauf quelques tours inélégants et gauches, le style d'*Adolphe* est admirable de rectitude, de netteté, de précision ; mais de plus il s'éclaire parfois d'images vives et neuves qui ne font qu'illustrer pour ainsi dire la vérité du texte. Aucune déclamation, aucune rhétorique. Lucide et court, ce procès-verbal d'une âme nous touche par endroits d'autant plus que rien n'y vise à l'effet. Ne disons pas que c'est sec; disons que toute amplification gâterait ce pathétique sobre et pénétrant.

Certes, *René* est une œuvre de plus grande « envergure ». Mais j'y trouve du convenu, du faux, des lieux communs sublimes, de véritables « sujets de pendule », bien des choses qui sont aujourd'hui surannées. Dans *Adolphe*, rien n'a vieilli, parce que tout est simple. Ce qu'on souhaiterait de plus dépasse le cadre du roman psychologique, et même, si nous souhaitions davantage, c'est peut-être que Chateaubriand nous aurait quelque peu gâtés [1].

II. — Le Roman historique.

On sait comment le romantisme renouvela l'histoire en alliant avec la science l'imagination et la sensibilité qui donnent au tableau des anciens âges la couleur, le mouvement même de la vie. Après tout, le roman historique, tel que le conçurent Vigny et Hugo, ressemble fort à l'histoire romanesque, telle que la traitait l'école descriptive : il était annoncé par les *Récits mérovingiens*, comme le drame historique le fut par les *Scènes de la Ligue*. On peut même voir un véritable roman dans ce poème

1. Il aurait fallu parler ici du *Voyage autour de ma Chambre*, si ce livre n'avait été publié en 1794 et écrit plusieurs années auparavant. Xavier de Maistre fit paraître en 1811 *le Lépreux de la cité d'Aoste*, un petit dialogue très délicat par le sentiment et d'une naïveté touchante; en 1825, *la Jeune Sibérienne*, récit pathétique et dans lequel se décèle plus d'une fois la malice d'un observateur avisé, puis *Les Prisonniers du Caucase*, où son talent, ce talent qui vaut d'ordinaire par la grâce et la douceur, a trouvé des traits plus fortement caractéristiques, à la fois plus sobres et vigoureux. — Après X. de Maistre, mentionnons Charles Nodier, non pour ses romans, qui sont détestables, mais pour quelques contes auxquels sa fantaisie légère et sa fine sensibilité prêtent beaucoup de charme.

des *Martyrs* qui a inauguré la renaissance de l'histoire. Et, en se rappelant l'enthousiasme d'Augustin Thierry non pas seulement pour Chateaubriand, mais encore pour Walter Scott, dont les ouvrages, au début du siècle, excitaient tant d'admiration, l'on est tenté de dire que le roman a présidé à cette renaissance. Toutefois les historiens, s'ils entendaient l'histoire comme une œuvre de divination et de sympathie aussi bien que de science, n'en étaient pas moins tenus au respect des faits; mais les romanciers qui tiraient leurs sujets d'époques plus ou moins lointaines, se croyaient en droit d'appliquer leur faculté d'invention soit aux événements, soit aux personnages, et faisaient passer avant la vérité historique ce qu'ils appelaient la vérité morale ou la vérité de l'art.

« Cinq-Mars » d'Alfred de Vigny. — En 1826, Alfred de Vigny publia *Cinq-Mars*. Dans la préface que l'auteur mit, l'année suivante, en tête de la treizième édition, nous trouvons comme une théorie du genre. Selon Vigny, le romancier est un poète, un moraliste, un philosophe, et l'histoire ne fait que lui prêter sa matière. Au-dessus de la réalité positive, il y a un vrai idéal. Or l'objet propre de l'artiste, c'est une sorte d' « uchronie » qui tient plus de compte de la légende que de l'histoire, qui sacrifie le fait à l'idée, qui recrée les personnages afin de leur donner leur valeur typique, et « perfectionne » les événements afin de les rendre significatifs. Est-il besoin d'insister sur les dangers d'une telle doctrine? Quelque latitude que puissent avoir la poésie et le drame, elle ne leur conviendrait même pas. Mais, quant au roman, *Cinq-Mars* montre assez qu'elle a fourvoyé l'auteur dans un genre faux.

Tandis que chez Walter Scott c'étaient des héros imaginaires et des aventures fictives qu'encadraient les décors historiques, Alfred de Vigny demande à l'histoire non seulement le cadre, mais aussi le sujet et les figures de son livre. Et, s'il n'altère point la vérité des mœurs et des costumes, il dénature de parti pris soit le caractère des faits, soit la physionomie des principaux acteurs. C'est ainsi que Richelieu devient une espèce de monstre. Au reste, tous les personnages importants du livre sont construits logiquement, sans aucune préoccupation « documentaire ». Persuadé, d'une part, que chaque homme illustre repré-

sente une idée, et, de l'autre, que l'artiste a tout pouvoir sur les contingences, Vigny dispose à son gré de l'histoire pour mieux accommoder ses personnages avec l'idée dont il veut en faire les types. Mais cette conception fausse la vérité humaine tout aussi bien que la vérité historique. *Cinq-Mars* dut le succès à l'intérêt des figures, à la vigueur de certains portraits, au charme de certaines descriptions, à la beauté du style, qui, d'ailleurs, manque trop souvent d'aisance et de naturel. Le roman n'en est pas moins compassé, pénible, inexact par son côté historique, et, qui pis est, superficiel et factice comme œuvre d'analyse morale.

Romans historiques de Mérimée, Victor Hugo, Alexandre Dumas. — Dans la *Chronique de Charles IX*, Mérimée procède d'une autre façon que Vigny. Ici, l'intrigue est toute d'invention et les personnages essentiels n'ont rien d'historique. Aussi ce roman ne mérite-t-il pas les mêmes critiques que *Cinq-Mars*. Esprit positif et précis, aussi peu « idéaliste » que possible, Mérimée s'attache aux faits, à la représentation exacte et caractéristique des mœurs. Sa *Chronique* est un récit net et rapide, admirable de sobriété forte et de concision expressive [1].

Notre-Dame de Paris ne ressemble ni à *Cinq-Mars* ni à la *Chronique de Charles IX*. C'est moins un roman qu'une sorte d'épopée, l'épopée du moyen âge et de l'art ogival, figurés par cette cathédrale qui a inspiré l'œuvre et qui en fait le véritable centre, épopée plus symbolique encore qu'historique, et dans laquelle le génie de Victor Hugo évoque avec une incomparable puissance tout le Paris social et pittoresque du xve siècle [2].

Faut-il nommer ici Alexandre Dumas? Avec lui, ce qui était jusqu'alors le roman historique devient le roman de cape et d'épée. Il n'y a vraiment rien de « littéraire » dans la multitude de récits dont il fournit le public durant une quarantaine d'années. Alexandre Dumas porte en ses vastes compositions une verve, une bonne humeur, une aisance, une fertilité inventive, ou même un sens du dialogue, une entente de l'action qui en expliquent facilement la popularité. Mais l'histoire est pour lui,

1. Sur Mérimée, voir ci-dessous, p. 445-455.
2. Sur Victor Hugo et *Notre-Dame de Paris*, voir ci-dessus, chap. vi, p. 287 et suiv.

comme il disait, un clou auquel il accroche ses tableaux. Il n'a pas d'autre souci que d'amuser le lecteur. Si ses drames lui ont valu une place dans notre littérature, il le doit aux nécessités du théâtre, qui le forcèrent de se surveiller et de se contenir : ses romans n'y figurent que pour marquer l'irrémédiable décadence d'un genre équivoque et bâtard, qui tourne presque tout de suite au roman-feuilleton.

III. — Le Roman de mœurs contemporaines. Le Roman « idéaliste ».

Tandis que le genre historique dégénérait en inventions fantasques, en puériles extravagances, une autre forme du roman tendait à prévaloir, celle qui se propose pour objet la peinture de la réalité contemporaine. Ici même et dans ce nouveau cadre, nous distinguerons aussitôt deux écoles : l'école dite idéaliste, dont George Sand est le principal représentant, et l'école dite réaliste, avec Stendhal, Mérimée et Balzac. Ne prenons pas d'ailleurs ces termes dans la rigueur de leur sens : il y a du réalisme chez l'auteur d'*Indiana*, et il y a de l'idéalisme chez l'auteur d'*Eugénie Grandet*. Mais la distinction, qui est commode, demeure assez juste pour servir une fois de plus.

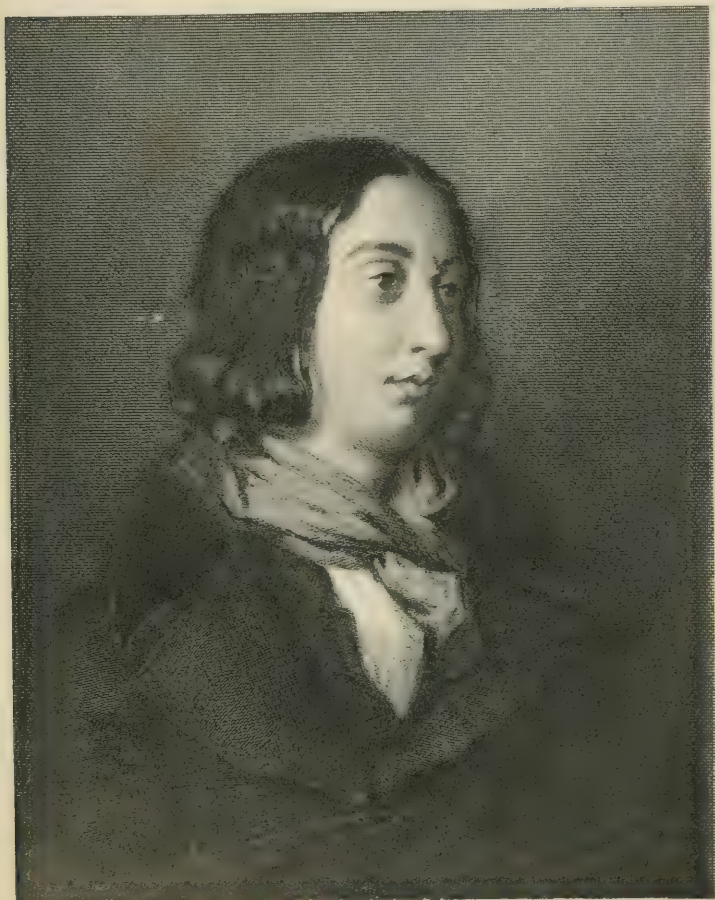
George Sand. — Les quatre périodes de sa vie littéraire. — Aurore Dupin[1] fut élevée par deux femmes bien différentes de caractère et d'éducation, sa mère et sa grand'mère, dont les rivalités jalouses la firent de bonne heure souffrir. On peut dire qu'elle s'éleva plutôt toute seule. A Nohant, dans le Berry, où Mme Dupin de Francueil avait une terre, son enfance fut à la fois rêveuse et turbulente. Tantôt elle recherchait l'isolement, tantôt elle se mêlait aux plus bruyants jeux des petits villageois qui étaient ses camarades. Lorsqu'elle eut quatorze ans, sa grand'mère la mit au couvent des Anglaises pour lui imposer une discipline régulière. Non qu'elle s'insurgeât, — son tempérament était plutôt calme et doux, — mais elle oppo-

1. Connue sous le pseudonyme de George Sand, née à Nohant en 1804, morte à Nohant en 1876.

sait à toute autorité une résistance passive et insurmontable. La jeune fille resta aux Anglaises de 1817 à 1820. Là, après une assez longue période d'indocilité et de bravade, elle eut sa « crise mystique ». De retour à Nohant, lorsque cet accès de dévotion était déjà calmé, elle lut, pêle-mêle, toute une bibliothèque de poètes, de moralistes et de philosophes, parmi lesquels Chateaubriand et Jean-Jacques eurent sur son esprit et sur son cœur le plus d'influence, Jean-Jacques surtout, qu'elle connut le dernier et qui fut « le point d'arrêt de ses travaux ». En 1822, elle dut épouser M. Dudevant, homme médiocre et d'esprit prosaïque. On s'arrangea tant bien que mal pendant quelques années, non sans tiraillements et sans heurts. Mais enfin, n'y tenant plus et ruinée d'ailleurs par son mari, Mme Dudevant alla, en 1830, s'établir à Paris avec ses deux enfants, pour y trouver moyen de gagner sa vie. Elle fit d'abord, en collaboration avec Jules Sandeau, un roman assez faible, intitulée *Rose et Blanche*, puis, la même année (1831), *Indiana*, qui, du jour au lendemain, rendit célèbre son pseudonyme.

On distingue quatre périodes dans la vie littéraire de George Sand. La première est toute romantique. Elle l'est par l'esprit d'individualisme qui la caractérise; elle l'est aussi par l'inspiration personnelle et presque lyrique de romans, où, dans un cadre fictif et sous des noms supposés, l'auteur exprime ses propres sentiments, ses souffrances, ses révoltes, ses ardeurs, tout ce qui avait jusqu'alors couvé en elle de tendresses ferventes et de sublimes exaltations.

La seconde période se divise en deux phases. L'une est celle des *Lettres à Marcie*, de *Spiridion*, des *Sept cordes de la lyre* (1839). Après avoir, sans aucun souci de doctrines et de systèmes, donné libre carrière à ses aspirations intimes, George Sand se recueille, veut découvrir, inventer au besoin, une métaphysique, une morale qui la rassurent et la fixent. Mais, toujours emportée par une imagination sans frein, elle ne fait encore qu'exhaler ses rêves en symboles obscurs. Bientôt, sous l'influence de Lamennais et de Pierre Leroux, elle devient socialiste : *le Compagnon du Tour de France* (1840), *le Meunier d'Angibaut* (1845), *le Péché de Monsieur Antoine* (1847), sont des romans humanitaires; elle y prête son éloquence aux généreuses théories de



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

GEORGE SAND

D'APRÈS UNE GRAVURE DE CALAMATTA

fraternité universelle et travaille à la fusion des classes en mariant une fille de la noblesse avec un ouvrier ou un paysan.

Déjà George Sand avait publié *Jeanne* (1844), qui annonce une troisième période, celle du roman pastoral. Dans *le Meunier d'Angibault* et *le Compagnon du Tour de France*, certaines parties étaient toutes champêtres, d'une rusticité bien réelle. *La Mare au Diable* (1846), *la Petite Fadette* (1849), *François le Champi* (1850), *Les Maîtres sonneurs* (1852), mettent en scène les paysans dans la vérité, légèrement idéalisée, de leur caractère et de leur langage. Le socialisme de George Sand prend une forme idyllique et se réalise chez des cœurs simples qui conservent encore l'innocente félicité des mœurs primitives.

Enfin, dernière période, George Sand retourne au roman mondain de ses débuts. Pourtant, des livres comme *Jean de la Roche* (1860), *le Marquis de Villemer* (1861), *la Confession d'une jeune fille* (1865), *Mademoiselle Merquem* (1870), etc., s'ils sont du même genre qu'*Indiana* et *Valentine*, en diffèrent sensiblement, non par l'esprit, mais par le ton. Éprise du même idéal, George Sand s'est apaisée. Point de provocations fougueuses, point d'âpres revendications. Ces histoires d'amour n'ont plus rien que de doux et de tendre. Nous y trouvons comme une nouvelle série d'idylles, « mondaines » à vrai dire, mais encadrées par de pittoresques paysages, et qui, moins naïves sans doute que *la Mare au Diable* et *la Petite Fadette*, comportent aussi, par la condition même des personnages, une analyse morale plus variée et plus délicate.

Unité fondamentale de son œuvre. — Ces quatre périodes se distinguent aisément l'une de l'autre; on peut cependant retrouver, sous des formes diverses, l'unité fondamentale de l'œuvre dans son ensemble. Et d'abord, si le socialisme de la seconde période semble contredire l'individualisme de la première, l'auteur du *Meunier d'Angibaut* et du *Compagnon* ne peut-il déjà se deviner dans *Valentine* et *Indiana*? Les premiers romans de George Sand nous la montrent déjà protestant contre les règles factices de l'ordre social. Il n'y a d'opposition entre l'individualisme et le socialisme que si l'on parle d'un individualisme tout égoïste et d'un socialisme tout sectaire. Or son individualisme a toujours eu quelque chose de

largement humain : ce n'est pas seulement sa cause qu'elle plaidait, c'est aussi la cause de ceux qui, comme elle, avaient eu à se plaindre d'une discipline tyrannique ou d'hypocrites conventions. Et, quant au socialisme de George Sand, s'il consiste, non dans l'asservissement des individus, mais dans leur affranchissement, dans leur pleine et libre expansion, comment l'opposerions-nous à son individualisme? Il n'en est vraiment qu'une nouvelle forme ; il n'en diffère que par ce qu'y fait entrer de plus réel, de plus pratique, l'expérience directe des hommes et de la vie. George Sand n'a jamais cessé d'être individualiste ; et, d'autre part, son individualisme a été dès le début une revendication généreuse en faveur de tous les opprimés.

La seconde période se lie naturellement à la troisième. *Jeanne* précède *le Meunier d'Angibaut*, et *le Péché de Monsieur Antoine* suit *la Mare au Diable*. Avec *le Péché de Monsieur Antoine* et *le Meunier d'Angibaut*, le socialisme de George Sand a pris un tour rustique ; nous avons dans ces deux ouvrages des coins de la vie campagnarde qui annoncent les romans tout idylliques de la période suivante. Quant à la quatrième période, elle procède de la première, comme on l'a vu, et aussi de la troisième. De la première, parce que George Sand exalte de nouveau l'amour ; mais aussi de la troisième, parce que, nous l'avons dit, *Jean de la Roche* ou *le Marquis de Villemer* sont eux-mêmes des idylles avec un autre cadre que *la Mare au Diable* ou *François le Champi*. « Vous faites la Comédie humaine, disait-elle à Balzac ; et moi, c'est l'Églogue humaine que j'ai voulu faire. »

Il y a partout de l'églogue dans l'œuvre de George Sand, même si nous remontons jusqu'aux romans du début, *Indiana*, qui se termine sur des tableaux paradisiaques, *Valentine*, où maintes scènes de poésie champêtre rafraîchissent çà et là l'ardeur des passions. Mais le mot doit être pris dans un sens plus général, comme l'entendait George Sand elle-même en opposant ses Églogues aux Comédies de Balzac. L'unité de son génie est un idéalisme sentimental dont elle s'inspira toujours.

Son idéalisme. — Il ne faut pas concevoir l'idéalisme comme ne tenant aucun compte de la réalité. Soit pour les situations, soit pour les personnages, c'est dans la réalité que

George Sand a pris les éléments de son œuvre. Pour les situations d'abord. Même dans sa première manière, George Sand n'inventa jamais à plaisir des histoires invraisemblables, ou, du moins, exceptionnelles et hors de l'ordre commun. *Indiana* et *Valentine* ont plutôt, en leur temps, tiré le roman des imaginations fantaisistes pour le ramener vers la vie réelle. Au lendemain d'*Indiana*, Sainte-Beuve loue l'auteur de nous transporter dans un monde vrai, vivant, *nôtre*, où se trouvent des scènes d'un encadrement familier et des aventures comme nous en voyons tous les jours autour de nous. Quant aux personnages, « leurs passions violentes ou communes, mais sincèrement éprouvées ou observées », sont celles qui « se développent en bien des cœurs sous l'uniformité apparente et la régularité de notre vie ». Plus tard, dans les romans socialistes, George Sand introduit l'ouvrier, puis, dans les romans idylliques, le campagnard. Et si ses ouvriers manquent de vérité, ses campagnards du moins sont fidèlement peints. En eux, la réalité prosaïque se mêle à l'amour même. « Eh bien, c'est commode, une femme comme toi, dit Germain de *la Mare au Diable* à Marie, ça ne fait pas de dépense. » Et plus loin : « Petite Marie, l'homme qui t'épousera ne sera pas un sot. »

Il y a pourtant chez George Sand une prédilection naturelle pour les choses imaginaires ou même factices, tout au moins pour les beaux contes. Certains de ses livres sont pleins d'aventures bizarres et mystérieuses. Si le plus grand nombre prennent le réel pour point de départ, il arrive presque toujours un moment où son imagination remplace le réel par la fantaisie. Aux sujets les plus simples, et dont l'intérêt ne pouvait être que dans la vérité des tableaux ou des sentiments, George Sand ajoute par plaisir du romanesque, voire du fantastique. Telle de ses idylles se termine en mélodrame.

Ses personnages eux-mêmes sont bien souvent des êtres d'exception. Surtout les principaux, ceux qu'elle anime de son propre souffle. Il y a chez elle des caractères très fidèlement étudiés, très exactement représentés. Ce sont en général les figures accessoires ou de second ordre; elle se contente de nous en donner un portrait ressemblant. Pour ce qui est des héros, son imagination aide sa sympathie à les embellir; aussi

la plupart ont-ils quelque chose de chimérique. Je ne parle pas seulement des Bénédict ou des Lélia, qui peuvent aujourd'hui nous paraître faux, mais qui, à leur heure, ont été vrais, ont exprimé l'âme romantique avec ses ardeurs et ses délires. Beaucoup plus tard, lorsque le romantisme de George Sand s'est depuis longtemps apaisé, les héros qu'elle met en scène excèdent presque toujours le niveau commun. Tantôt elle les invente, en dehors de toute observation; tantôt, les ayant observés dans la nature, elle ne peut s'empêcher, à mesure qu'ils se développent, de leur prêter des vertus ou des grâces idéales.

Il faut sans doute critiquer l'idéalisme de George Sand lorsqu'il aboutit soit au romanesque dans les situations, soit, dans les caractères, au convenu, au « poncif ». Mais le réalisme a son poncif, lui aussi, pour ce qui concerne la peinture des hommes; et, quant à l'action, c'est un lieu commun de dire que les hasards de la réalité dépassent en bizarrerie toutes les fictions du feuilletoniste le plus inventif. L'idéalisme et le réalisme sont deux formes de l'art, ou plutôt deux conceptions de la vie également légitimes. Il est juste sans doute de les opposer l'une à l'autre; mais si l'idéalisme ne peut divorcer avec le réel sans se perdre dans les divagations, le réalisme ne peut expulser l'idéal sans tomber dans la platitude ou dans la grossièreté. Au fond il n'y a pas d'art purement réaliste, et il n'y a pas non plus d'art purement idéaliste : l'art n'appartient à aucune école, ayant pour matière la vérité complète, que toute école commence nécessairement par mutiler. Il y a deux familles d'esprits distinctes, les uns s'arrêtant plus volontiers à ce que le monde leur offre de noble et d'heureux, les autres en représentant de préférence les misères et les vilenies. George Sand est de la première. Si elle ne voit souvent la vie et les hommes qu'à travers son imagination, toujours encline à les idéaliser, ne peut-on concevoir l'art comme ayant pour objet de nous révéler dans les êtres, dans les choses, cette beauté dont nous avons en nous l'idée et le sentiment? Mais, à vrai dire, le laid n'est pas plus vrai que le beau, ni le mal que le bien, même s'il est plus commun. « L'esprit humain, disait George Sand, ne peut s'empêcher d'embellir et d'élever l'objet de sa contem-

plation. D'autres prennent le réel par le côté âpre et triste. Ce qui me plaît et me charme dans la réalité est aussi réel. » Après avoir signalé ce que son imagination lui suggère parfois de faux et son optimisme de chimérique, il faut bien lui reconnaître le droit d'idéaliser, partout où cette idéalisation n'a pas faussé la nature, n'a fait que rendre la vérité plus belle, ou même que la choisir. Les paysans de George Sand, alors qu'elle les poétise, n'en restent pas moins très vrais, aussi vrais dans leur genre que ceux de Balzac. Elle fait en les peignant comme firent jadis Homère et Théocrite. Devons-nous le lui reprocher? Elle ne raffine ni leurs sentiments ni leur langage; elle nous les fait voir dans leur simplicité native ou même dans leur rudesse apparente, mais se complaît à montrer ce qui se recèle en eux de délicat et de tendre.

L'idéalisme de George Sand est tout sentimental. Elle-même, pour une fois, nous a exposé sa théorie, celle que ses instincts lui avaient faite et qu'elle suivit sans y penser. « Selon la théorie annoncée, il faut idéaliser cet amour (qui est le fond de tout roman), ce type par conséquent (le type dans lequel l'amour s'incarne), et ne pas craindre de lui donner toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi ou toutes les douleurs dont on a senti la blessure. En aucun cas il ne faut l'avilir dans le hasard des événements; il faut qu'il meure ou triomphe, et on ne doit pas craindre de lui donner des charmes ou des souffrances qui dépassent tout à fait l'habitude des choses humaines, et même un peu le vraisemblable admis par la plupart des intelligences. » Cette théorie, elle la résume en deux mots : l'*idéalisation du sentiment*. C'est à des sentiments que se rapporte l'œuvre tout entière de George Sand. Trois surtout, unis en elle dès l'origine; tantôt l'un domine et tantôt l'autre, mais ils ne cessent jusqu'à la fin d'inspirer son génie : l'amour d'abord, puis l'humanité, enfin la nature.

Pour elle, nous venons de le voir, il n'y a pas de roman sans amour. A ses yeux, l'amour est divin par essence. Elle le peint plus fort que la volonté humaine; elle l'oppose aux convenances du monde, aux institutions civiles; elle en fait la souveraine expression de l'idéal. C'est, au début, l'amour orageux et violent, l'amour qui exalte et qui consume, qui voue ses élus à

l'apothéose, ses victimes au suicide. Puis, avec la seconde période, celle des romans socialistes, c'est l'amour conçu comme l'initiateur et le missionnaire d'une ère nouvelle. Dans les romans pastoraux, c'est l'amour d'âmes simples, l'amour sans déclamations humanitaires, sans mystiques élévations, mais non moins puissant sur le cœur et non moins fervent : Germain, de *la Mare au Diable*, quand il croit que la petite Marie ne veut pas de lui, devient triste et distrait, ne rit plus, cause de moins en moins, se languit de chagrin. « Toute chose a son terme, mère Maurice ; lorsque le cheval est trop chargé, il tombe, et lorsque le bœuf n'a plus à manger, il meurt. » Enfin les derniers romans ne diffèrent des premiers qu'en idéalisant l'amour dans l'union conjugale. Jusqu'au bout l'amour est resté pour George Sand le principe du bonheur et de la vertu, et, en un mot, la seule affaire de l'existence humaine. Tandis que Balzac introduit dans le roman les préoccupations matérielles, peint des hommes qui exercent un métier, qui gagnent et dépensent, qui mangent et boivent, qui sont cupides, ambitieux, avares, George Sand ne nous a jamais fait voir que des amoureux.

On lui reproche son immoralité. Dans *Indiana*, il est vrai, dans *Valentine*, dans *Jacques*, dans *Lélia*, elle a proclamé « le droit de la passion ». Peut-on s'en étonner si elle considère l'amour comme un sentiment qui ne naît point de l'homme et dont l'homme ne peut disposer, comme un sentiment que le cœur humain reçoit d'en-haut pour le reporter sur la créature choisie entre toutes dans les desseins du ciel? Quand Valentine et Bénédict sont rapprochés l'un de l'autre, c'est « la suprême Providence » qui préside à ce rapprochement. L'amour ne se calcule ni ne se raisonne, et sa violence même témoigne de sa divinité. Il y a là un sophisme assez visible. Mais ne devons-nous pas après tout reconnaître que le mariage est une institution tyrannique, viciée dans son esprit, s'il n'est pas l'union des cœurs, l'accord de deux volontés également libres? Du moins, la passion que George Sand célèbre n'a rien de commun avec le libertinage des sens ou le caprice d'une fantaisie passagère. Elle exalte toutes les fiertés de l'âme humaine, toutes ses noblesses, toutes ses grandeurs, et elle ne glorifie l'adultère qu'en faisant de

l'amour une religion. George Sand a bien pu fausser l'idéal, mais ne l'a jamais avili.

« Il n'y a en moi, a-t-elle dit, rien de fort que le besoin d'aimer. » Ne restreignons pas le sens du mot. Ce qu'on appelle proprement l'amour et ce besoin d'aimer qui fut en elle comme une émanation de tout son cœur ont sans doute une source commune. Le fond même de George Sand, c'est la sympathie. Toute jeune encore, elle a déjà la vocation de se donner. Au couvent des Anglaises, sa crise religieuse vient de là : ne connaissant rien sur la terre qu'elle puisse aimer de toutes ses forces, elle se dévoue à Dieu. « Il me fallait, déclare-t-elle, aimer hors de moi. » Plus tard cette bonté instinctive se laissa prendre à des rêves arcadiens. Dans ses plus vibrants anathèmes contre l'ordre social, on sent une compassion profonde pour les faibles, les malheureux, les opprimés. Son socialisme n'a rien de doctrinaire. Il est fait tout entier de douceur et de bonté. La première, elle prêcha au monde, avec une chaleureuse éloquence, cet évangile de miséricorde qui nous revient aujourd'hui des pays hyperboréens. Mêlant d'abord la colère à l'amour, et à la pitié l'amertume, elle s'apaise toujours davantage sans que sa générosité en soit moins active, elle se rassérène et s'épure, elle devient toute maternelle au genre humain.

Le sentiment de la nature, chez elle, ne se sépare pas de son amour pour l'humanité. Le premier de ses romans rustiques, *la Mare au Diable*, lui est inspiré par cette idée que la mission de l'art est une mission consolatrice et réconciliatrice. Aux macabres visions d'Holbein, qui nous montre le laboureur vieux, minable, couvert de haillons, poussant des chevaux exténués sur un sol raboteux et rebelle, elle oppose des images de félicité, le rêve d'une existence douce, libre, vaillante et simple, dans la paix de cette nature éternellement jeune, éternellement féconde, qui verse à tous les êtres la poésie et la beauté, qui possède le secret du bonheur. Ce n'est plus un squelette horrible, se tenant, le fouet levé, devant l'attelage, c'est un ange radieux semant à pleines mains le blé béni sur le sillon. Et, le lendemain des journées de Juin, pourquoi écrit-elle *la Petite Fadette*, sinon pour détourner sa vue d'un présent obscurci et déchiré par la guerre civile, pour distraire son imagination en se reportant vers une

vie innocente et calme, pour rappeler ainsi aux hommes aigris ou découragés que les mœurs pures et l'équité primitive sont encore de ce monde?

Bien d'autres avaient déjà chanté la nature. Mais, venue après Jean-Jacques et Chateaubriand, elle n'en reste pas moins originale. Elle a sa manière; elle a aussi ses paysages qui lui appartiennent en propre. Cette manière est plutôt sentimentale. « Allons-nous-en, dit-elle, par les prés et les sentes, avec le cœur aussi ouvert que les yeux. » Tout ce que ses yeux voient, son cœur s'en pénètre et l'absorbe; il lui arrive de passer des heures à contempler la sérénité des grosses pierres au clair de la lune. Les descriptifs trouvent dans la nature des formes et des couleurs; ce qu'y trouve George Sand, ce sont surtout des émotions. Elle la voit moins qu'elle ne la sent, et son regard même, au moment où il en reflète les splendeurs ou les grâces, garde quelque chose d'inconscient et de vague. C'est une contemplation passive. L'âme des choses, lentement, descend dans son âme, qui la rayonnera bientôt avec une ferveur placide et puissante.

Quant aux sites de George Sand, ils n'ont pas la magnificence grandiose des forêts vierges ou des savanes. Chez elle, aucun besoin d'exotisme : l'exotisme dénote presque toujours, avec je ne sais quoi d'inquiet, la perversion d'un goût qui n'est plus sensible aux beautés simples. Si de l'Auvergne âpre et rocheuse, de la Provence aride et claire, de la fraîche Normandie, des Alpes et des Pyrénées, elle a laissé maints admirables tableaux, merveilleusement appropriés à ses histoires d'amour, la contrée qu'elle préfère, où ses prédilections secrètes ne cessent de la ramener, c'est la contrée natale, qui n'a ni grandeur ni éclat, mais qui fut le sanctuaire de ses premiers rêves. Pauvre coin du Berry, chemins raboteux, buissons incultes, ruisseaux dont les rives ne sont praticables qu'aux enfants et aux troupeaux, elle a délicieusement traduit la poésie de ces humbles lieux qu'il faut chérir pour les admirer. Nous sentons aussitôt, en la lisant, son intimité avec la terre, sa communion journalière avec les êtres et les choses. Elle a su, tout enfant, dans quelle haie se trouvaient les coronilles ou les saxifrages, sur quelles fleurs aimaient à se poser les vertes libellules ou les hannetons bleus, dans quels bois chantaient les merles ou les pinsons.

En publiant *la Mare au Diable*, George Sand se défendait d'avoir aucun système, aucune prétention de révolutionner l'art. Et sans doute, comme elle-même le remarque, le roman champêtre a existé de tout temps. Mais ce qu'il y avait de nouveau dans les idylles de George Sand, c'était leur familiarité vraiment rustique. Si, durant le romantisme, bien des poètes célèbrent la nature avec une incomparable éloquence ou la peignent avec une merveilleuse richesse de couleurs, aucun, pas même Lamartine, né parmi les pasteurs, ne nous a tracé, comme George Sand, le tableau fidèle des mœurs et des travaux agrestes, ne s'est intéressé à l'âme obscure et naïve du laboureur et du bûcheron. L'auteur de *la Mare au Diable* et de *François le Champi* n'a pas, dans sa jeunesse, vécu parmi les villageois à la façon d'une « demoiselle », élégante et dédaigneuse, qui craint de s'encanailler ou de chiffonner une belle robe. Elle jouait avec Fanchon et avec Sylvain; avec eux elle faisait le « ravage » dans les fossés, sur les arbres, dans les ruisseaux, elle menait aux champs les bêtes, et, quand la faim la prenait, faisait cuire sous la cendre des pommes ou des châtaignes. George Sand a aimé non seulement la nature, mais la campagne. Son véritable domaine, c'est le village, la ferme, ce sont les scènes rustiques, labourage ou semailles, fêtes votives, bénédiction de la gerbaude, veillées en cercle autour de l'âtre. Il y a en elle du paysan, de ce paysan berrichon qu'elle peint avec une sympathie intime, lent, doux, volontiers silencieux, poursuivant au dedans de lui-même de longs rêves inconscients.

Son art. — Toujours et partout, George Sand n'a fait qu'exprimer son âme, âme hospitalière et cordiale, largement ouverte sur le monde et la vie. Aucune virtuosité chez elle. La théorie de l'art pour l'art ne lui entre pas dans la tête; elle ne conçoit pas que l'art puisse être à lui-même son propre objet. Dans la dernière partie de sa carrière, quand, depuis longtemps calmée, elle ne nous apparaît plus que comme la bonne dame de Nohant, nous la voyons prêcher à Gustave Flaubert l'abandon. Le temps est passé du lyrisme; mais l'impersonnalité de Flaubert, son impassibilité volontaire et contrainte, lui inspirent une espèce d'horreur. Pour elle, l'écrivain doit tout puiser dans son propre cœur, il ne doit émouvoir les autres que de sa propre émotion.

Elle n'eut jamais de doctrine littéraire. Peu faite pour l'analyse, ses idées en critique ne sont que la forme intellectuelle de ses sentiments. Elle ne sait pas se rendre compte d'elle-même. Venue à Paris pour vivre de son travail, elle fait d'abord de la peinture industrielle, puis, sous l'influence de Latouche, elle tente du journalisme, auquel la rendait si peu propre sa nature indolente. C'est par hasard qu'elle s'essaie au roman. Dans sa manière même de composer et d'écrire nous retrouvons cette passivité qui lui donnait, petite fille, « l'air bête ». « Elle est ainsi faite, disait sa mère, ce n'est pas bêtise, soyez sûrs qu'elle rumine toujours quelque chose. » George Sand ne cessa jamais de ruminer. Il y avait en elle je ne sais quoi d'automatique. Telle nous la peignent déjà ceux qui l'ont connue à l'époque où *Valentine* et *Lélia* passionnaient la génération contemporaine jusqu'au délire, voix monotone, regard doux et terne, gestes nonchalants, gravité débonnaire et placide. Quand elle écrit, on dirait une fonction toute mécanique. Nul tâtonnement, nulle inquiétude. Rien ne peut la distraire ou l'interrompre. On parle autour d'elle, on fait du bruit : elle ne s'en aperçoit même pas, elle continue à couvrir page après page de son écriture tranquille qui ne trahit jamais ni hésitation ni impatience.

Rappelant quelque part les interminables histoires qu'elle composait à haute voix dans son enfance : « J'avoue, dit-elle, que j'ai aujourd'hui, tout comme à quatre ans, un laisser-aller invincible dans ce genre de création. » Vingt ans plus tard, voyant son frère se donner beaucoup de peine pour mettre par écrit une espèce de roman auquel il ne cesse de rêver, mais qui se brouille toujours dans sa cervelle aussitôt qu'il veut lui donner une forme, elle le dissuade de gâter sa fantaisie en voulant la fixer, l'assujettir à un plan. De plan, elle ne s'en est jamais fait. Elle commence un livre sans se mettre en peine d'aucune composition. Peu lui importe. Les incidents ne naîtront-ils pas à mesure, les uns des autres? De là ce que ses romans ont presque toujours de flottant dans leur ordonnance et comme d'épars. De là les longueurs : comme elle ne s'est marqué d'abord aucune proportion, rien ne la prémunit contre sa propre complaisance. De là aussi les digressions, les scènes adventices ou même parasites; n'ayant pas de but fixé, elle se

laisse aller à tout ce qui la tente. Même liberté pour le développement des personnages. Leur caractère n'est pas arrêté d'avance. Ils se modifient chemin faisant, ils finissent par ne plus se ressembler. Et ce sont là sans doute des défauts. Ne sont-ce pas aussi des qualités? Il y a dans cette ordonnance si peu rigoureuse une souplesse aisée et libre qui donne mieux l'illusion de la vie. Ici, ce que perd l'art, c'est la nature qui le gagne. Quant aux caractères, ils ne vivent véritablement que s'ils « évoluent ». On allègue la règle classique. Horace et Boileau, il est vrai, recommandent que les personnages demeurent semblables à eux-mêmes depuis l'exposition jusqu'au dénouement. Mais c'est là une règle de tragédie. La tragédie n'a qu'une durée de vingt-quatre heures, bien courte en effet pour comporter la transformation d'un personnage. Quand li s'agit d'un roman, ne disons pas, comme Boileau, qu'en un roman frivole aisément tout s'excuse, disons plutôt que cette variation des caractères, pourvu qu'elle ne dégénère pas en incohérences, est plus naturelle, plus conforme à la réalité mouvante. Si les personnages ne font que se manifester, ils pourront sans doute être admirablement fixés dans telle ou telle expression, mais ils n'ont la vie qu'à la condition d'évoluer eux-mêmes comme les choses évoluent autour d'eux.

Ce que les caractères de George Sand ont en général de mobile et de libre dans leur jeu est sans doute pour quelque chose dans le reproche qu'on lui a souvent fait de manquer de « psychologie ». Il va de soi qu'un caractère se grave mieux dans notre mémoire quand il reste toujours identique à lui-même. Aussi bien George Sand ne saisit pas comme d'autres, comme Balzac par exemple, la physionomie extérieure et l'attitude, et ne sait pas en rendre l'impression pittoresque. Sa psychologie enfin est plutôt délicatesse de sentiment que véritable analyse. On trouve bien souvent dans son œuvre de très fines descriptions morales. Il y a certaines âmes qu'elle excelle à peindre, celles qui n'ont rien de fortement marqué, qui sont faites de nuances à peine saisissables. Aucun écrivain n'exprima mieux qu'elle la jeune fille dans sa complexité mobile et ondoyante, avec ce mélange de candeur et de malice, de mélancolie et de pétulance, de hardiesse innocente et de pudique réserve. Mais, à vrai dire,

George Sand a moins observé que senti. Elle « crée les personnages pour le sentiment et non le sentiment pour les personnages ». Ainsi créés, ses personnages ont en général peu de réalité. Un sentiment ne fait pas un caractère. On voit assez la différence. Le sentiment est de sa nature indéfini, n'a pas tout au moins de limites précises; au caractère, il faut un relief, il faut des contours bien marqués. Nous trouvons chez George Sand peu de caractères. Elle n'a pas laissé, comme les Molière et les Balzac, des figures significatives qui se fixent dans notre souvenir, qui circulent désormais par le monde ainsi que des êtres vivants, et dont le nom seul évoque tout un portrait. Cela demande un regard plus aigu, un trait plus précis, plus vigoureux, plus expressif; et disons encore qu'un peu de « physiologie » n'y messied pas.

Le style de George Sand est admirable d'ampleur et d'harmonie. On y sent parfois quelque mollesse, une bénignité tant soit peu monotone. Elle n'a pas le tourment du nouveau, de l'imprévu, du rare. Sa facilité, qui la dispense de tout effort, l'exempte aussi de toute inquiétude. Or il y a certaine inquiétude d'où procède une diction plus subtile. Le style de George Sand est presque impersonnel. Charmés de ce style uni, plein, savoureux, nous y voudrions quelques accidents, peut-être même quelques-unes de ces incorrections qui sont parfois la marque du génie. Quand elle fait parler les paysans ou quand elle s'accommode à leur langage, elle écrit avec moins d'éclat sans doute et d'opulence que dans ses romans de la première ou de la seconde manière, mais avec plus de curiosité. Au reste, ne regrettons pas trop ce qu'on ne trouve pas chez elle; cela s'exprime par des termes qui tout aussitôt le rendent suspect. Et le « stylisme » moderne ne nous a pas corrompus au point de méconnaître en George Sand un de nos plus grands écrivains, un écrivain dont la grandeur consiste justement dans sa simplicité aisée et copieuse, dans sa transparence ingénue.

Conclusion. — George Sand a, dans la première partie de sa carrière, exprimé les pensées, les rêves, les tristesses de toute sa génération. « C'est, disait d'elle Latouche, un écho qui double la voix. » Peu originale par les idées qu'elle développe, ses livres — hors les trois ou quatre premiers, écrits dans l'empor-

tement de la passion, — n'ont fait, durant cette période, que traduire les conceptions d'esprits plus vigoureux. Elle a toujours subi l'influence de ses amitiés masculines. Michel de Bourges, puis Lamennais et Pierre Leroux, puis Jean Raynaud, enfin Barbès et Ledru-Rollin lui inspirèrent tour à tour les doctrines politiques ou sociales dont elle se fit l'interprète. Une telle diversité d'inspirations montre du moins que, si la vigueur intellectuelle lui a manqué, elle avait une merveilleuse aptitude à s'assimiler toute espèce d'idées. Ces idées, d'ailleurs, George Sand a mieux fait que de les rendre telles quelles. Son génie s'en empare pour les vivifier, leur prêter un rayonnement prestigieux. Entre les écrivains du temps, elle a été peut-être celui qui a exprimé avec le plus d'éloquence l'âme romantique dans la multiplicité de ses aspirations.

George Sand a fait des romans de passion, *Valentine* et *Mauprat*, plus tard *Jean de la Roche* et *le Marquis de Villemer*; des romans symboliques et légendaires, *Jeanne* et *Les Maîtres mosaïstes*; des romans socialistes, *le Meunier d'Angibaut* et *le Compagnon du Tour de France*; philosophiques, *Consuelo* et *Mademoiselle de la Quintinie*; historiques, *Cadio* et *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*; purement romanesques ou fantaisistes, *l'Homme de neige* et *le Secrétaire intime*; champêtres enfin, *la Mare au Diable*, *Les Maîtres sonneurs*, *la Petite Fadette*, *François le Champi*. Ces derniers, parmi tant de chefs-d'œuvre si divers, sont peut-être ceux que la postérité choisira comme les plus parfaits, les plus conformes au vrai génie de leur auteur. Mais dire que George Sand avait le génie idyllique, ce serait lui faire trop de tort si l'on s'en autorisait pour négliger ses autres livres, non seulement *le Marquis de Villemer* et *Jean de la Roche*, qu'on peut encore appeler des idylles, mais *Mauprat* et *Valentine*, ou même *le Compagnon du Tour de France* et *le Meunier d'Angibaut*. Et ce n'est pas assez d'y louer certains coins de nature, scènes pittoresques ou tableaux de la vie rustique. Ce qu'on traite chez George Sand de pathos suranné, on l'admire chez d'autres écrivains, Norvégiens ou Russes, qu'elle-même a inspirés; nous trouvons dans George Sand, à travers bien des chimères, toutes les idées qui ont renouvelé la vie humaine, qui ont éclairé de haut l'évolution du monde moderne.

La Mare au Diable, pour être quelque chose d'exquis, ne doit pas nous faire oublier tant de pages, les plus belles après tout qu'elle ait écrites par la générosité du sentiment, mais aussi par l'amplitude et la magnificence de la forme, celles où elle oppose la justice aux lois, la religion aux dogmes, la morale aux préjugés.

Jules Sandeau. — Jules Sandeau, dont le nom est inséparable du nom de George Sand, a écrit des romans aimables, *le Docteur Herbeau*, *la Roche aux Mouettes*, *Mademoiselle de la Seiglière*, *Sacs et Parchemins*, *la Maison de Penarvan*, dans lesquels nous trouvons un très élégant mélange d'analyse et de poésie, d'émotion contenue et de malicieux badinage. Les uns sont plutôt des fantaisies délicates dont les héros flottent pour ainsi dire entre la réalité et l'idéal. Les autres dénotent une observation fine et légère de la société, mettent en scène des personnages qui n'ont pas sans doute beaucoup de relief, mais qui figurent heureusement certains types contemporains, en particulier celui du gentilhomme déchu, mis par le besoin d'argent aux prises avec les nécessités matérielles, en contact avec une bourgeoisie riche et vaniteuse. Les romans de Jules Sandeau sont d'une originalité discrète; sans vigueur et sans éclat, la sensibilité y paraît souvent un peu mièvre et l'ironie un peu fade; ils n'en ont pas moins beaucoup d'agrément.

IV. — Le Roman de mœurs contemporaines. Le Roman « réaliste ».

Stendhal. — **Sa complexité**. — Parmi tous les auteurs du siècle, Stendhal[1], même depuis la publication de son *Journal*, de la *Vie de Henri Brulard*, de *Souvenirs d'égotisme* et des *Lettres intimes*, reste un de ceux que nous avons le plus de peine à nous expliquer. Lui-même se fit constamment un jeu de mystifier le public. S'il excite notre curiosité par sa complication, il l'irrite aussi et même l'agace par ce que nous sentons chez lui d'artifice et de raffinement. Stendhal a pris à tâche de

1. De son vrai nom, Henri Beyle, né à Grenoble en 1783, mort à Paris en 1842.

se singulariser. Il s'est moins préoccupé d'*être soi-même*, selon une de ses formules favorites, que de ne ressembler à personne. Et ce qui fait qu'il ne ressemble à personne, ce n'est pas la prédominance de tel ou tel trait qui nous permettrait de le caractériser, c'est le mélange de traits divers, souvent contradictoires, qui donnent à sa physionomie quelque chose de fallacieux et d'énigmatique.

Il ne fut d'aucune école, cela va sans dire. Mais il fut par quelque côté de toutes. Nous trouvons en lui un « hussard du romantisme », comme dit Sainte-Beuve, un idéologue à la façon du XVIIIe siècle, un initiateur du réalisme, enfin et surtout le devancier le plus lointain de notre génération, sur laquelle son influence a été si sensible.

Romantique, Stendhal l'est par le goût des littératures étrangères. Nul à son époque n'eut plus que lui ce que Mme de Staël nomme l'esprit européen, ou, pour mieux dire, ce que nous appelons aujourd'hui l'esprit cosmopolite. Dans ses premiers écrits, il poursuivait le pseudo-classicisme de piquantes épigrammes en opposant à Racine Shakespeare et aux étroits préjugés, aux timides délicatesses de notre tradition académique, le naturel vif et libre de littératures qu'une discipline factice n'avait pas opprimées. D'après lui, la première qualité, c'est d'être original. Aussi s'élève-t-il contre les règles qui asservissent le génie, qui substituent aux diversités significatives des tempéraments une correction monotone et banale. « Mon mépris pour La Harpe, écrit-il, va jusqu'à la haine. » En La Harpe, il symbolise la critique scolaire qui, faisant la guerre à toute originalité, n'admet qu'un seul idéal, éternellement régi par les mêmes formules. L'art a pour objet, selon Stendhal, de représenter le *caractère*. Bien romantique sur ce point, il veut substituer au type, qui n'est le plus souvent qu'une sorte de « moyenne », l'individu, qui se produira, sans souci des conventions, en pleine indépendance.

Ce qui s'appelle caractère n'est autre chose que l'empreinte de l'énergie individuelle. Or, Stendhal a partout glorifié cette énergie. Pourquoi l'Italie lui est-elle si chère? Là, comme il disait, « la plante humaine vit plus forte ». Point de ces hypocrites bienséances qui effacent la personnalité. Chaque Moi peut

s'y développer à l'aise. La vie italienne n'a pas pour modèle le pâle fantoche de l'honnête homme qu'une sociabilité fade polit jusqu'à l'exténuer. C'est justement dans la meilleure compagnie qu'on y trouve le plus d'imprévu. Chacun ne ressemble qu'à soi. La vertu ne consiste pas, comme chez nous, dans une contrainte que l'on exerce sur sa nature pour en corriger les saillies et en rectifier les écarts : elle est au contraire un épanouissement spontané de la personne, que ne gêne aucune règle dans l'exercice de ses facultés et dans la satisfaction de ses instincts. En célébrant l'Italie, pour laquelle il a un véritable culte (cf. le personnage d'Altamira dans *Rouge et Noir*, *la Chartreuse de Parme* tout entière, l'épitaphe célèbre : *Arrigo Beyle, Milanese*, etc.), c'est l'énergie que célèbre Stendhal, qu'il oppose à la douceur insipide et banale de nos mœurs. Par là s'explique encore son admiration de Napoléon, qui symbolise le plus éclatant triomphe de cette énergie. On sait le grand rôle de l'Empereur dans son œuvre tout entière depuis l'*Histoire de la peinture en Italie*, dont la dédicace est fameuse, jusqu'à *la Chartreuse de Parme*, où il nous peint avec tant de vivacité le juvénile enthousiasme de Fabrice. Mais entre tous les livres de Stendhal, le plus significatif est *Rouge et Noir* : il est aussi celui où Napoléon tient le plus de place; et même, Julien Sorel nous semblerait souvent ridicule si nous ne savions dès le début combien le prodigieux destin de Bonaparte a fasciné son imagination. Cette liberté du génie que les romantiques revendiquaient dans l'art, l'auteur de *Rouge et Noir* l'a glorifiée, moins artiste qu'homme d'action, dans la vie elle-même. La plupart des personnages qu'il met en scène ne vivent que pour développer et pousser à bout leur individualité. Je ne sais aucun écrivain chez lequel se marque plus fortement cette exaltation du Moi qui nous apparaît comme un des traits essentiels du romantisme.

Il suffit cependant de comparer ses héros avec ceux des romantiques pour saisir la différence. Chez le plus romantique de tous, Julien, nourri non pas seulement du *Mémorial de Sainte-Hélène*, mais aussi des *Confessions* de Rousseau, on voit tout de suite un ambitieux et un jouisseur, qui n'a rien de commun avec les Saint-Preux ou les Renés. Le mal du siècle prend chez lui une forme particulière. Rien d'idéal dans ses aspirations ou dans

ses inquiétudes. La vanité et l'envie, voilà ce qui le dévore. Paysan révolté contre la bassesse de sa fortune, il ne se préoccupe que de parvenir. Et peu lui importent les moyens; il est prêt à tout, aux plus viles hypocrisies comme au crime.

Stendhal lui-même, un instant et dès le début l'allié du romantisme, ne s'en rattache pas moins, par son éducation aussi bien que par le tour naturel de son esprit, au XVIIIe siècle le plus avancé, aux purs analystes, à Condillac son compatriote, dans le livre duquel il trouve plus d'idées que dans toutes les bibliothèques du monde (*Lettres intimes*), à Helvétius, qu'il met parmi les génies, au rang d'Homère, de Jules César et de Newton (*ibid.*). Ses maîtres immédiats sont Cabanis et surtout Destutt de Tracy. « Je t'enverrai incessamment l'*Idéologie*, écrit-il tout jeune encore à sa sœur; c'est la seule chose qui reste, tout le reste est de mode. » Et encore : « Bien convaincu que, sans esprit juste, il n'y a pas de bonheur solide, j'ai le projet de relire ou de reparcourir au moins tous les ans la *Logique* de Tracy. » Tandis que le mouvement romantique procède d'une renaissance religieuse, Stendhal est athée, non pas même avec ferveur, comme Diderot, ou avec délices, à la façon d'André Chénier, mais sèchement et froidement. Ce qu'il y avait de plus profond dans la révolution littéraire qui s'opérait sous ses yeux, l'intelligence lui en a complètement échappé. Il n'a rien compris à l' « âme romantique ». Aussi son ironie n'épargne-t-elle aucun des écrivains qui en traduisent les enthousiasmes ou les angoisses. Il dénigre Mme de Staël, il abhorre dans Chateaubriand le phraseur et le charlatan, Victor Hugo lui paraît somnifère, Alfred de Vigny lugubre et niais. Le seul poète du temps dont il fasse l'éloge, c'est Béranger. Il assista en spectateur sceptique et malveillant au triomphe d'un lyrisme qui ne fut jamais pour lui que sentimentalité fausse et vide.

Sa philosophie elle-même, qui l'opposait directement au romantisme, devait en faire, sur bien des points, ce qu'on appela plus tard un réaliste. Réaliste, Stendhal l'est d'abord comme estimant que la complexion et le milieu expliquent l'homme entier (mais d'ailleurs il n'en a pas moins tourné toute son attention vers l'analyse psychologique). Il l'est ensuite par l'im-

portance qu'il attache au détail, au « petit fait précis et probant ». « Envoie-moi vite, écrit-il à sa sœur, trois ou quatre caractères peints par les faits, raconte-les exactement, ensuite tire les conséquences. » Et un peu plus loin : « Aide-moi à connaître les mœurs provinciales et les passions; j'ai besoin d'exemples, de beaucoup, beaucoup de faits. » Ne s'intéressant qu'à la vie cérébrale de ses personnages, il explique toujours les modifications de l'âme par quelque trait de réalité qui nous les rend sensibles. Il est encore réaliste, si l'on veut, par son style, réduit à une simple notation. Mais il l'est surtout par son mépris pour le convenu, pour la rhétorique du cœur, pour tout ce que le romantisme, chez ses plus illustres représentants, comportait de fatras dans les sentiments comme de grandiloquence dans l'expression. Qu'on relise par exemple le premier rendez-vous de Julien et de Mathilde, le chapitre où M. de la Môle reproche au jeune homme d'avoir séduit sa fille. De telles scènes prêtaient aisément à la déclamation : nous y trouvons cette vérité d'analyse que les réalistes, reconnaissant Stendhal pour leur maître, substituèrent aux imaginations romantiques. En plein triomphe de l'art intuitif et visionnaire, Stendhal a annoncé, a préparé la revanche de cette méthode « expérimentale » qui devait renouveler après lui toute notre littérature.

Quand le règne de Chateaubriand fut fini, le sien commença. Si l'on pouvait ne tenir pas compte des dates, il faudrait, dans une histoire de la littérature française, placer l'auteur de *Rouge et Noir*, publié en 1830, au début de l'évolution réaliste qui signala le milieu de notre siècle. Stendhal n'a exercé que de nos jours toute son influence. On sait le mot célèbre : « Je songe que j'aurai quelque succès vers 1880. » Quelque succès, c'est trop peu dire. Depuis une vingtaine d'années, l'admiration de Stendhal a pris un tour dévotieux. Non seulement la plupart de nos romanciers s'en inspirent plus ou moins, mais il semble que l'atmosphère contemporaine soit tout entière imprégnée de « beylisme ».

On donnerait malaisément du beylisme une explication précise. Difficile à classer en tant qu'écrivain, Stendhal ne l'est pas moins à définir en tant qu'homme. Il réunit en soi tous les contrastes. Son ironie ne l'empêche pas d'être enthousiaste; sa

grossièreté nous répugne, et il est susceptible des plus délicates tendresses. Nous trouvons chez lui les finasseries d'un diplomate et la fougue brutale d'un officier de dragons. Après avoir craint d'être sa dupe, nous nous demandons bientôt après s'il n'est pas moins retors que naïf. Son « espagnolisme », comme il l'appelle, c'est-à-dire un sentiment exalté de l'honneur, s'accorde tant bien que mal avec cet italianisme à la manière de Machiavel qui lui fait louer chez ses héros la dissimulation et la fourberie. Il est en même temps un analyste et un impulsif. On dirait que sa tête et son cœur n'ont entre eux nulle communication : quand son cœur s'exalte, sa tête est assez lucide pour en noter un à un les battements.

Quelle formule lui appliquer? Taine le qualifie d' « esprit supérieur », et cette qualification, par laquelle il veut en rendre compte, serait bien un peu vague si nous pouvions fixer une physionomie aussi complexe, mais convient excellemment, par le manque même de précision, au dilettante que fut Stendhal. Si Stendhal n'appartient à aucune école de son temps, n'en faisons pas maintenant un chef d'école. Toute école suppose une discipline, exige du moins quelque suite et quelque application. Or, Stendhal n'est pas seulement un isolé, il est aussi un « amateur », insoucieux et peut-être incapable de donner à ses idées aucune cohésion, ne voyant dans la littérature qu'un divertissement de l'esprit et ayant en horreur les gens du métier, qu'il considère comme des cuistres. Décoré par le gouvernement de Juillet, il voulut que sa croix fût attribuée non à l'homme de lettres mais au consul. Son œuvre n'était pour lui que chose fortuite, une simple récréation ; il fit par-ci par-là quelques livres, mais à ses moments perdus et sans jamais devenir auteur.

Sa valeur littéraire. — Remarquons aussi que la plupart de ces livres ne sont pas d'un littérateur de profession. Il a écrit des récits de voyage, des biographies, des ouvrages de critique, un journal intime, tout cela sans se piquer de teneur, au hasard des circonstances, en humoriste qui ne prend la plume que pour son plaisir. Il y a là une « supériorité » pour en revenir au mot de Taine. Supérieur, Stendhal le fut dans le sens où Taine l'entend ; mais on peut dire aussi qu'il fut supérieur à son œuvre, et ce n'est pas un éloge pour un écrivain.

L'écrivain, chez lui, manque de suite; ses ouvrages ont presque toujours quelque chose de hâtif et comme d'occasionnel. *Le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse* trahissent eux-mêmes d'un bout à l'autre sa manière aventureuse et discursive, celle de l'amateur.

Stendhal n'est point un artiste. Admirable dans le détail par son exactitude et sa précision aiguë, il ne sait pas ordonner ses livres, ni, parfois, ses chapitres. Le critique a précédé chez lui le romancier, un critique qui répand à l'aventure de très ingénieux aperçus, qui, d'ailleurs, n'a pas plus de méthode que de système. Sa *Chartreuse* ressemble à un recueil d'anecdotes sur la vie de Fabrice et de la duchesse Sanseverina. L'entrée en matière est trop longue et d'une minutie fatigante; le dénouement, trop brusque, amorce une nouvelle histoire. Il a commencé son livre au hasard et n'a pas pris la peine de l'achever. Entre le commencement et la fin, ce ne sont d'ailleurs qu'épisodes détachés; plusieurs se retrancheraient sans inconvénient pour la suite du récit. Nous nous demandons quel est le sujet. A vrai dire, Stendhal n'en avait pas. Il ne voulait que peindre l'âme italienne, et certes il y réussit merveilleusement, ce qui fait honneur au psychologue, mais l'artiste ne sait pas donner à son œuvre l'unité d'un roman. Si *le Rouge et le Noir* est moins diffus que *la Chartreuse*, on y saisit dès le début le même procédé d'éparpillement. Stendhal n'avait ni le don ni le souci de composer. L'action de ses romans se disperse à tort et à travers, elle est fragmentaire, décousue, faite de parties qui ne se subordonnent pas, qui ne forment jamais un tout harmonieux; elle manque de continuité comme de plénitude; nous y sentons un esprit inhabile à rassembler autour d'un centre commun les éléments qu'isole sa pénétrante analyse.

Aussi peu artiste dans sa manière d'écrire, on peut dire que Stendhal n'a pas de style. C'est un éloge, ou, du moins, lui-même l'eût ainsi entendu. Et sans doute il faut le louer d'avoir banni de sa phrase les fausses beautés et les vaines parures. « Le premier des mérites, écrivait-il à sa sœur, même pour qui veut faire de l'éloquence, est la simplicité. » En un temps où fleurissaient les épithètes pittoresques et les brillantes images, Stendhal est incolore afin d'être plus transparent. Il a la langue

des analystes et des logiciens, cette langue sèche et précise qui dut à sa nudité même de devenir universelle. Chez lui, comme chez Condillac, elle n'a aucune forme, elle reste anonyme. Avant de mettre la main à la plume, il lisait quelques pages du Code civil pour se donner le ton. Peut-on dire qu'il écrit mal? Il *écrit* le moins possible. S'il a eu le tort de confondre l'art avec la rhétorique, ne lui en faisons pas reproche. Son style s'accorde parfaitement au caractère de son œuvre. Idéologue, il veut uniquement traduire des idées. Tout ce qui n'est pas logique pure est pour lui pure rhétorique. Non qu'il néglige toujours l' « écriture ». « Souvent, dit-il, je réfléchis un quart d'heure pour placer un adjectif après un substantif. » Mais il ne recherche que l'exactitude. Il voit dans la langue un instrument de notation. Le style de Stendhal n'a rien de *littéraire*, comme ses ouvrages, après tout, n'appartiennent pas beaucoup plus à la littérature qu'un traité d'analyse psychique. On l'a comparé, pour la science de l'âme, avec Racine; un Racine sans éloquence, sans poésie et sans art.

Psychologue, voilà proprement ce qu'est Stendhal. Le plus grand du siècle, disait Taine. Sinon le plus grand, tout au moins celui chez lequel la psychologie se réduit le plus strictement à l'étude du mécanisme cérébral. Ce matérialiste de complexion sanguine, de violents appétits, a beau déclarer que l'homme est le produit de la race et du milieu, il ne s'intéresse qu'à l'âme. Par là, il continue la tradition classique du roman d'analyse. Il remonte à Marivaux et aux romanciers du XVIIIe siècle. « Préparez-vous tous les matins en lisant vingt pages de *Marianne*, disait-il, et vous comprendrez les avantages qu'il y a à décrire juste les mouvements du cœur humain. » Mais, par là aussi, il s'oppose aux réalistes modernes, qui ne peuvent le saluer comme leur devancier sans regretter qu'il s'en soit tenu à une psychologie abstraite. Taine, lui-même idéologue, l'admire sans restriction; mais M. Zola, quand il veut en faire un ancêtre des naturalistes, se sent obligé de marquer sa dissidence, lui reproche de montrer l'âme toute seule « fonctionnant dans le vide ». Lorsqu'une nouvelle école de romanciers, l'école psychologique, se détacha du naturalisme, elle put à plus juste titre prendre pour maître un analyste pour lequel on dirait que

la matière n'a pas d'existence. Stendhal accorde sans doute une grande importance au milieu. « Toutes les fois qu'on s'avance de deux cents lieues du midi vers le nord, lisons-nous dans la préface de sa *Chartreuse*, il y a lieu à un nouveau roman. » Et, dans *la Chartreuse* même, les personnages qu'il met en scène sont bien des Italiens, tels que les font les influences du sol et du climat. Mais ni là ni nulle part ailleurs il n'admet la peinture du monde sensible. Il n'a pas plus le goût de l'observation physiologique que le sens de l'observation pittoresque. Ses paysages sont brefs et décolorés; ses portraits se bornent à une sorte de signalement. Il néglige de parti pris tout ce qui n'est pas la vie intellectuelle et sentimentale. Les romans de Stendhal abondent en monologues : ses héros sont toujours en train de raisonner et de discuter. Il y a, surtout dans *Rouge et Noir*, mais aussi dans *la Chartreuse*, des chapitres entiers de casuistique morale. Quelquefois Stendhal se substitue à ses personnages; plus souvent il nous les montre anatomisant eux-mêmes leur âme. L'auteur les a faits à son image : hommes de passion et d'action, la vivacité de leur tempérament ne les empêche pas de s'observer et de se décomposer avec une adresse merveilleuse. Certes, les personnages de Stendhal, Julien Sorel entre tous, sont des plus caractéristiques; mais il ne nous les présente que comme des organismes mentaux.

Stendhal passe pour un observateur de premier ordre. Il faudrait s'entendre. Nul sans doute n'a mieux connu son propre cœur, et, si l'on veut, le cœur humain. Mais ce n'est pas là ce qu'on appelle observation. Sa science du cœur humain procède mécaniquement, par voie inductive ou déductive. Il est moins un observateur qu'un théoricien. Admirable pour analyser les idées, pour en suivre le développement normal, on sent qu'il n'a pas eu sous les yeux le modèle vivant, qu'il n'a pas travaillé d'après nature, qu'il applique un système préconçu auquel ses personnages doivent s'assujettir. Des romans ainsi construits donnent l'impression d'une vérité tout idéale que la vie réelle ne comporte point. Mais, factices par leur logique même, les romans de Stendhal le sont aussi par leurs complications. Si chacune des idées sur le plan desquelles il a dessiné d'avance un personnage se déduit avec une rectitude parfaite, il

arrive souvent que ces idées impliquent une sorte de contradiction. Des figures comme celles de Julien ou de Mathilde ont, il faut bien l'avouer, quelque chose d'énigmatique. Et, à la vérité, le cœur humain est complexe. Mais cette complexité ne s'y marque pas, comme chez certains personnages de Stendhal, par des heurts continuels. L'auteur de *Rouge et Noir* ne sait pas mieux composer un caractère qu'une action. Les traits, lorsqu'ils s'accordent entre eux, restent épars et ne forment pas un ensemble; et, quand ils sont contradictoires, nous n'avons plus devant nous qu'une sorte de monstre. On peut croire la nature plus simple que ne la fait Stendhal, ou, tout au moins, d'une diversité plus profonde, et par suite, moins criarde. Il y a chez lui un logicien, mais il y a aussi un virtuose de la psychologie qui s'amuse à imaginer des difficultés gratuites, qui complique à dessein les rouages de la machine humaine comme un vaudevilliste embrouille les fils de son intrigue pour se donner le plaisir d'un ingénieux dénouement.

Reconnaissons que Stendhal est un des esprits les plus pénétrants de notre siècle et les plus originaux. Cette originalité même a toujours quelque chose d'artificieux, et, si j'ose dire, de frelaté. Lui qui a passé sa vie à faire des dupes, n'en a jamais plus fait que depuis sa mort. Ceux qui le lisent tout bonnement sans faire tant de façons, sans y chercher tant de mystères, sans être résolus d'avance à découvrir chez lui des abîmes de profondeur, ne peuvent contester que *Rouge et Noir* et *la Chartreuse* ne soient des œuvres tout à fait curieuses et significatives; mais leur admiration se mêle toujours d'inquiétude et de méfiance. Aussi bien Stendhal est moins un romancier qu'un collectionneur d'observations psychologiques. Sainte-Beuve a été sévère pour ses deux romans, et on lui en a beaucoup voulu. Je ne suis pas étonné pour ma part qu'il les ait trouvés « détestables »; et le mot paraît même fort juste, si ce qui est détestable peut aussi être supérieur.

Prosper Mérimée. — L'homme. — L'influence de Stendhal sur Mérimée [1] est manifeste. Mérimée lui-même la reconnaissait bien volontiers. Il serait facile, au surplus, de marquer

1. Né à Paris en 1803, mort à Cannes en 1870.

entre eux des affinités qui leur prêtent un air de famille. Si pourtant deux traits essentiels caractérisent Mérimée, qui fut un « honnête homme » et un artiste, c'est surtout en qualité d'artiste qu'il s'oppose à Stendhal : mais, même en qualité d'honnête homme, il a sa physionomie bien distincte.

Honnête homme, le terme, à vrai dire, n'est peut-être pas le plus juste. Il faudrait, de préférence, dire *gentleman*. Ce mot d'honnête homme comporte une certaine facilité, je ne sais quoi de gracieux encore dans la correction et d'aimable dans la politesse; il exclut du moins toute raideur, toute tension. L'honnête homme, disait-on, ne se pique de rien. Mais, justement, Mérimée se piquait de quelque chose. Il se piquait d'être honnête homme, et voilà pourquoi il ne l'a pas été parfaitement. Disons qu'il l'a été à la manière anglaise, avec une tenue plus sévère que chez nous, avec une rectitude plus stricte. On connaît le portrait que Taine en a tracé : un homme grand, droit, pâle avec cet air froid, *distant*, qui écarte toute familiarité, la physionomie impassible, le geste rare, la voix unie, même en disant des choses très plaisantes ou très saugrenues. On sentait chez lui la volonté d'être toujours en garde, l'application à ne jamais rien trahir de soi, une défiance constante, la crainte d'être dupe, soit des autres, soit de lui-même.

Mérimée s'est peint dans le Darcy de *la Double méprise* et surtout dans le Saint-Clair du *Vase étrusque*. « Il était né, dit-il de ce dernier, avec un cœur tendre et aimant ; mais à un âge où l'on prend trop facilement des impressions qui durent toute la vie, sa sensibilité trop expansive lui avait attiré les railleries de ses camarades... Dès lors il se fit une étude de cacher tous les dehors de ce qu'il regardait comme une faiblesse déshonorante. » Si Saint-Clair est méconnu des indifférents, M[me] de Coursy, qu'il aime, a bien deviné la tendresse qui se cache sous cette apparence de froideur et d'insensibilité. Avant même de l'avoir vu pleurer (« Voici la première fois que je te vois pleurer, et je croyais que tu ne pleurais point »), elle lui dit : « Que vous êtes bon! mais pourquoi voulez-vous paraître méchant? »

Est-il bon? est-il méchant? Mérimée, à coup sûr, n'était point un méchant homme. Sa Correspondance, le dernier volume en particulier, nous a révélé chez lui plus de sympathie que n'en

montraient ses romans, et même, çà et là, une pointe de mélancolie très discrète, mais que ne dissimule plus le badinage. Pourtant n'exagérons pas sa tendresse après avoir exagéré peut-être son indifférence. Si, comme nous le disions tout à l'heure, la surveillance manifeste qu'il exerce sur lui-même suffit à montrer qu'il était naturellement sensible, il réussit trop bien à maîtriser cette sensibilité pour que nous puissions la croire très vive.

Peu importe, du reste. Il est bon de connaître l'homme afin de mieux apprécier l'auteur. Mais, dans le cas où l'auteur différerait complètement de l'homme, nous n'aurions pas à examiner ici ce rare cas psychologique. Gardons-nous de parler d'un *vrai* Mérimée que nous dévoilerait sa Correspondance. Il y aurait donc un faux Mérimée; et ce Mérimée-là, que serait-il? Celui de *Carmen* et de *Colomba*? Pour nous, le vrai Mérimée, c'est l'auteur, et nous n'avons à tenir compte de l'homme que dans la mesure où il peut nous l'expliquer. Or, ce qui explique Mérimée auteur, ce n'est pas sa sensibilité d'âme, c'est la vigilance jalouse avec laquelle il la réfréna.

L'originalité la plus distinctive de Mérimée, surtout en plein romantisme, lorsque tous les écrivains, autour de lui, et dans tous les genres, le théâtre même et l'histoire, donnent libre carrière à leur *moi*, fut de se réserver, de se réprimer, d'affecter le détachement et l'indifférence. Il est absent de son œuvre. Aucun écrivain, même en des époques plus favorables à l'impersonnalité, ne fut aussi rigoureusement objectif.

Ce n'est pas à dire qu'il s'abstienne de toute intervention. Mais il ne fait pas du moins connaître ses sentiments, sa sympathie ou son antipathie. Si cependant il trahit parfois — bien rarement — quelque émotion, ce n'est, sauf peut-être dans *Colomba*, que sous forme ironique. Son ironie d'ailleurs a presque toujours le tour d'un élégant jeu d'esprit. En deux ou trois endroits à peine, elle prend un ton d'amertume. Mérimée ne se met en scène que d'une façon latérale, si je puis dire, et comme adventice. Et sans doute sa *tenue* d'honnête homme semblerait exiger qu'il ne parût pas du tout. Mais c'est pourtant l'honnête homme que, là encore, nous retrouvons. Il ne veut être qu'un amateur. Voilà pourquoi nous le voyons

souvent, au début d'un conte, prendre soin de nous avertir qu'il n'a rien inventé, qu'il se borne à reproduire. Ses deux premiers ouvrages, le *Théâtre de Clara Gazul* et *la Guzla*, il les publie sous un pseudonyme, se donne, dans la préface de l'un, comme un certain Joseph l'Estrange, et, dans celle de l'autre, comme un Italien d'origine morlaque. Vraie mystification, et qui fit, la seconde surtout, mainte honorable dupe. S'il signe les ouvrages suivants de son vrai nom, ce n'est pas du moins sans quelque biais pour dissimuler « l'auteur ». La *Chronique de Charles IX*? Des extraits de ses lectures. *L'Enlèvement de la redoute*? Une anecdote que lui a redite un militaire de ses amis et qu'il a écrite de mémoire. *L'Abbé Aubain*? Un paquet de lettres dont le hasard l'a fait possesseur. *Carmen* elle-même? Dans une tournée archéologique, il a rencontré un bandit espagnol qui lui raconta sa vie. Ne voyez pas en lui un professionnel, mais un homme du monde, qui tient la plume par occasion.

Les histoires qu'il répète, lui-même d'ailleurs ne les fait point valoir. *Carmen* se termine par quelques pages sur le *rommani*. Dans la *Chronique*, on nous laisse le choix entre deux dénouements. Dans *la Partie de trictrac*, une baleine, aperçue à bâbord, interrompt brusquement le récit; mais déjà, quand le capitaine commence à raconter l'aventure du pauvre Roger, tous les officiers qui l'entourent font aussitôt une retraite prudente. Cela ne revient-il pas à nous dire que l'histoire ne mérite pas d'être entendue plus d'une fois? Partout le même « désintéressement », la même désinvolture. Et nous sentons peut-être bien ce qu'il y a là de factice, et même nous pouvons n'y voir qu'une coquetterie de l'auteur. Mais c'est pourtant l'auteur que Mérimée veut nous dérober. Il serait désolé qu'on le confondît avec un professionnel de lettres. Ne croyez point qu'il s'imagine avoir quelque talent ou qu'il s'exagère l'intérêt de ses petites histoires. Rien ne lui serait plus déplaisant.

Sauf ces rares interventions, qui ne touchent pas au fond même du récit, Mérimée reste à l'écart. Elles décèlent, non sa sensibilité, mais son détachement. L'homme du monde qui est en lui, qui est, avec l'artiste, lui tout entier, se contient et se contraint. Un homme du monde, tel que l'entend Mérimée, garde toujours la possession de soi ; toujours froid, toujours

correct, rien ne l'étonne, rien ne l'émeut. Laisser quelque chose transparaître de son intimité, c'est pour lui un signe de faiblesse et de mauvaise éducation. Non seulement il évitera de prendre intérêt aux scènes qu'il raconte, si tragiques soient-elles, mais encore sa réserve étudiée lui fera une loi d'être bref, presque sec, lui imposera une diction sobre et nue. Il ne fait que s'exprimer, il ne veut qu'être entendu : il ne se soucie que de justesse et d'exactitude.

L'artiste. — Impersonnel en tant qu'honnête homme, Mérimée l'est aussi en tant qu'artiste. Le mot d'*artiste* peut s'interpréter diversement. En une certaine acception, il signifie le contraire de poète, et c'est dans cette acception-là que nous devons tout d'abord le prendre. Le poète, si nous l'opposons à l'artiste, se caractérise par la spontanéité du sentiment. Rien chez lui de voulu, rien de concerté, rien même de réfléchi ou de conscient. L'artiste, par opposition au poète, maîtrise son émotion, rythme jusqu'aux battements de son cœur. Qui dit *art*, l'étymologie même l'indique, dit un arrangement, une combinaison, quelque chose de médité, de soutenu, de discipliné. L'art comporte plus ou moins d'artifice. Il peut fort bien se passer de toute émotion, il ne saurait s'accommoder d'une émotion trop récente ou trop vive pour être dominée et réglée. Nous avons des poètes qui ont été peu artistes, Lamartine par exemple; nous avons, même en vers, des artistes qui ont été peu poètes, Malherbe, si l'on veut, ou la plupart des Parnassiens. Mérimée, lui, est très peu poète et très artiste.

Très peu poète malgré la *Guzla*, ingénieux pastiche. Parmi les écrivains de sa génération, aucun n'échappa aussi complètement que lui aux influences d'une atmosphère toute romantique, pas même Stendhal, son maître, qui, nous l'avons vu, ne tint au romantisme que par sa haine des préjugés et des conventions. Stendhal avait beau lui reprocher de ne pas lire Helvétius et Condillac; il ne s'en rattache pas moins, lui aussi, au XVIII[e] siècle, à celui de l'analyse et de la physiologie. Rien de commun entre Mérimée et les initiateurs du romantisme. Il ne procède à aucun degré de Rousseau; dès la jeunesse, dit-il (article sur Victor Jacquemont), sa fausse sensibilité le choqua. Né trente ans plus tôt, il serait de ceux qui ont tourné en

dérision le christianisme imaginatif de Chateaubriand, le spiritualisme attendri de Mme de Staël. Rien, chez lui, de dithyrambique, de lyrique, d'élégiaque. Aucune exaltation, aucune ferveur. Ici encore, il se défie. La rhétorique lui fait craindre l'éloquence, la sensiblerie le met en garde contre le sentiment. Il est sceptique par le cœur aussi bien que par l'esprit, lui-même l'avoue, tantôt en se donnant des airs de le regretter (*Correspondance inédite*, p. 39, etc.), mais, plus souvent, avec une sorte de complaisance. Quand l'inconnue à laquelle est adressée la *Correspondance inédite* veut le convertir, Mérimée répond que « la foi lui est chose complètement étrangère ». Il n'a pas d' « instinct ». Il se sent non seulement incapable de toute expansion, mais dépourvu de candeur sentimentale et de spontanéité. « Mon organisation, écrit-il, est des plus prosaïques. » Le *prosateur*, chez Mérimée, mérite assez d'éloges pour que nous ne contredisions pas cet aveu.

Il s'appelle, et plusieurs fois (*Corresp. inéd.*, p. 5, 27, etc.), un *matter of fact man*. Retenons le mot, tout à fait significatif. Au point de vue intellectuel comme au point de vue moral, Mérimée se sépare du romantisme, ou plutôt s'y oppose. Un des traits les plus caractéristiques de la nouvelle école, c'est la prédominance de l'imagination et du cœur sur l'analyse : nous le retrouvons dans la critique, qui devient avec Sainte-Beuve une sorte de poésie, dans l'histoire, à laquelle Chateaubriand a appliqué je ne sais quelle divination, dans la philosophie enfin, qui, rompant avec la méthode empirique du siècle précédent, se préoccupe, non pas d'observer la nature, mais de l'assujettir à des théories abstraites. Mérimée évite avec soin toute anticipation imaginative ou sentimentale, tout système, toute idée d'ensemble. Ce qui l'intéresse, ce sont les faits. Voilà sans doute pourquoi il se tourna de bonne heure vers les études historiques, au point d'y sacrifier bientôt la littérature proprement dite. Mais qu'était l'histoire pour lui? Il n'y faisait nulle place au lyrisme, il n'y appliquait ni aucune imagination ni aucune sympathie. « Le premier devoir de l'historien, a-t-il dit lui-même, c'est d'être froid. » Et quels sujets choisissait-il? Des épisodes nettement circonscrits, qu'il suffisait de raconter avec précision, qui, détachés pour ainsi dire de l'histoire générale,

écartaient les spéculations philosophiques. « Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, écrivait-il dès 1839 (Préface de la *Chronique*); je donnerais volontiers Thucydide pour les mémoires authentiques d'Aspasie ou d'un esclave de Périclès. » Esprit positif, curieux de ce qu'il peut saisir directement et avec certitude, il s'attache aux particularités, et si ses ouvrages d'histoire ont un défaut, c'est que l'intérêt d'ensemble s'y trouve distrait et contrarié par les détails.

Dans ses romans, il procède de la même manière, mais avec une sobriété qu'on accuserait plutôt de sécheresse. Tandis que les écrivains du temps notent une à une toutes les circonstances, Mérimée se contente d'indiquer brièvement celles qui ont le plus de valeur. Voyez ses tableaux. Il loue Pouchkine quelque part de choisir les traits les plus frappants et d'en négliger beaucoup qui nuiraient à l'illusion. Cet éloge, Pouchkine ne l'a pas mérité plus que lui. A vrai dire, ce n'est pas un « descripteur » que Mérimée. Il ne fait jamais que les descriptions obligatoires, celles qui sont nécessaires à l'intelligence même d'un récit ou à l'effet d'une scène. Dans *Colomba* par exemple, Lydia Nevil a beau monter en pleine nuit sur le pont du navire pour admirer le clair de lune : trois lignes suffisent, ce n'est pas le sujet. Le sujet, c'est la *vendetta* corse : à peine montée, Lydia entend un chant de *rimbecco*, que l'apparition d'Orso fait brusquement cesser. Et plus loin l'auteur, quand le navire arrive en vue d'Ajaccio, nous dit bien que le panorama est comparable à la baie de Naples, mais il ne nous en montre que ce qui s'accorde avec le caractère de son histoire et l'impression qu'il veut produire, — de sombres maquis, des montagnes pelées. Lorsque le paysage devient absolument nécessaire, il le fait avec une brièveté nette. Son imagination est celle du réaliste qui n'invente pas, qui ne dépasse pas la nature, mais qui garde des choses vues une *image* précise et vive.

De même pour les personnages. Et je ne parle pas seulement de leur figure : dans la peinture de leur âme aussi bien que dans celle de leur aspect extérieur, nous retrouvons cette sobriété caractéristique. Par là surtout il se distingue de Stendhal. L'auteur de *Rouge et Noir* complique de gaîté de cœur sa psychologie; Mérimée, tout au contraire, simplifie la sienne autant

que possible. Là encore se marque une disposition, une aptitude particulière à abstraire et à concentrer. Ses personnages les plus étudiés, Colomba elle-même, il ne les marque que de quelques traits. Aussi bien n'écrit-il pas des romans, mais de simples contes, ou, tout au plus, des nouvelles. La psychologie de Stendhal, très délicate et très subtile, est souvent obscure, parfois captieuse et peut-être charlatanesque. Celle de Mérimée, qui manque de complexité et d'étendue, n'en a que plus de relief.

De même enfin pour la composition. Ici Mérimée est bien supérieur à Stendhal. Son art pécherait plutôt par excès. Cette concision vigoureuse ne va pas sans quelque chose de *tendu*; c'est le mot dont il se sert pour caractériser Pouchkine, et nous pouvons le lui appliquer à lui aussi comme un éloge, mais sans oublier complètement de quelle critique cet éloge est voisin. Mérimée excelle à ordonner une œuvre dont les diverses parties se tiennent étroitement. Il n'admet rien d'inutile, rien de fortuit. Les plus petites circonstances sont significatives. Entre tant d'autres exemples rappelez-vous, dans *Lokis*, l'apparition du comte grimpé sur un arbre, ou, dans *Colomba*, la jeune fille fondant des balles. Pas un détail qui ne concoure à l'impression d'ensemble. Tous les faits se déduisent les uns des autres par une rigoureuse logique, qui, dès le début, prépare le dénouement. La nature est plus diverse, plus multiple; l'art a justement pour office de se l'assujettir, d'en éliminer tout ce qui manque de caractère, tout ce qui pourrait nuire à l'unité d'intérêt, tout ce qui ne rentre pas dans l'unité d'action.

Mérimée est un réaliste, mais au sens classique. Ne disons même pas qu'il se rapproche des romantiques par la recherche de la couleur locale. Sans doute nous retrouvons chez lui le goût d'exotisme que Bernardin et Chateaubriand avaient introduit dans notre littérature. Il se fait tour à tour espagnol et morlaque; il va de Corse en Bohême, de Suède en Lithuanie. « Vers l'an de grâce 1827, écrit-il, nous disions aux classiques : point de salut sans la couleur locale. » Mais, dans *Colomba*, quand le terme se trouve encore sous sa plume : « Explique qui voudra le sens du mot, que je comprenais fort bien il y a quelques années et que je n'entends plus aujourd'hui. » Même avant qu'il tournât en moquerie cette couleur locale si chère à ses contem-

porains, ce qui nous frappe chez lui, c'est une mesure, une réserve des moins romantiques. Dès la *Chronique de Charles IX*, il raille (chap. VIII) les imitateurs de Walter Scott, leur stérile abondance et leurs bigarrures. Lui-même eut toujours horreur du clinquant. Loin de multiplier les descriptions ou les tableaux, son exotisme discret lui prête tout juste de quoi localiser l'action et expliquer les caractères. S'il nous transporte en des pays peu connus, parfois étranges, ce n'est certes pas pour nous éblouir par le luxe des décors.

Pourquoi est-ce donc? C'est d'abord qu'il « aime à voir d'autres mœurs, d'autres figures ». (*Lettres à l'Inconnue*, I, 7.) Curiosité d'artiste, tout simplement. Mais c'est peut-être aussi, on l'a remarqué, pour être plus sûr de s'effacer, de s'abstraire, de ne rien livrer de soi-même, comme cela lui arrive une ou deux fois, dans *la Double méprise*, dans *le Vase étrusque*, lorsqu'il a emprunté son cadre à la réalité ambiante. Et c'est encore et surtout parce que les sujets exotiques lui fournissent des personnages originaux, vigoureusement tranchés. S'il reste en France, il remonte, comme dans la *Chronique*, jusqu'au XVIe siècle, où les mœurs sont plus âpres et les passions plus fortes. Mais, d'ordinaire, il met la scène de ses récits en des contrées primitives dont la civilisation moderne n'a pas encore effacé le caractère. C'est, dans *Colomba*, la Corse; dans *Carmen*, l'Espagne; dans *Tamango*, la côte d'Afrique, etc. Là, il trouve des natures frustes et franches, peu complexes, qui n'ont guère de replis, mais dont le relief s'accuse avec une netteté significative. Comme Stendhal, il glorifie l'énergie individuelle. « L'énergie, dit-il, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous l'étonnement et une espèce d'admiration » (*Vénus d'Ille*). Aussi ses personnages favoris sont-ils des brigands, des négriers, quelquefois des monstres, et la plupart de ses histoires ont-elles un caractère de sauvagerie ou même de férocité. Il lui faut des actions violentes, des types fortement accusés. Et c'est pourquoi son réalisme, au lieu de prendre des sujets autour de soi, cherche presque toujours des milieux plus propices à cette manifestation de l'énergie, qu'il admire, même brutale et criminelle.

Réaliste dans l'exotisme, il l'est jusque dans le merveilleux.

Plusieurs de ses nouvelles semblent d'un « occultiste » ou d'un mystificateur. Nous savons qu'il aimait les histoires de revenants, qu'il eut de bonne heure le goût de la magie (*Corresp. inéd.*, p. 95). Joignez-y son aversion de la platitude; peut-être encore un malin plaisir à se moquer du lecteur. On doit s'expliquer par là le choix de certains sujets tout extraordinaires, comme pour *Lokis*, par exemple, et la *Vénus d'Ille*. En tout cas ces histoires elles-mêmes sont celles où il marque le mieux son souci du vrai. Les moindres particularités sont naturelles dans ces aventures bizarres, et l'étrange a l'aspect de la réalité la plus commune. « Un gros mensonge, a-t-il dit, a besoin d'un détail bien circonstancié, moyennant quoi il passe. » Peut-être un seul détail ne suffit-il pas. Et ce qui donne à ses histoires merveilleuses une vraisemblance parfaite, c'est que tous les traits qui nous suggèrent une explication surnaturelle n'ont rien en eux-mêmes que d'ordinaire, voire d'insignifiant.

Comme Taine le dit, Mérimée a, dans notre littérature, une place haute mais étroite. Étroite parce qu'il s'est défié de soi, parce qu'il a mis un soin jaloux à réprimer son imagination et à contenir sa sympathie. Haute, parce que, dans le genre exigu et sévère où lui-même voulut se restreindre, il atteint la perfection. Une perfection bien stricte, à vrai dire, parfois un peu dure et froide. Je trouve dans sa « manière », car il en a une, quelque chose de voulu, sinon de forcé. Tel est chez Mérimée le caractère de la composition, tel est aussi celui du style même. On l'a plus d'une fois comparé comme écrivain à Voltaire. Oh! que non pas! Il avait beau se défendre de bien écrire, viser au simple, à l'uni, au naturel. Il y vise, et cela se voit. Son naturel est le triomphe de l'art. Aussi bien il reste sans contredit, dans un siècle extraordinairement fécond en romanciers de tout genre, l'un des plus originaux, sinon des plus divers ou des plus puissants. Mais si la primauté dans une petite ville semble plus enviable que le second rang à Rome, appelons-le le premier de nos nouvellistes. Beaucoup de ses nouvelles méritent le nom de chefs-d'œuvre. Considérées comme telles dès leur apparition, elles n'ont pas à craindre les revirements du goût. Ce sont de petites œuvres, mais vraiment classiques, où notre race admirera toujours des qualités héréditaires, la précision, la justesse,

la suite, la mesure, une rectitude qui n'exclut pas la grâce, une élégance qui n'accuse la force qu'en la dissimulant.

Balzac. — L'homme. — Balzac naquit à Tours en 1799 d'une mère parisienne et d'un père languedocien. Sa première enfance se signala par le goût de la lecture. Au collège des oratoriens de Vendôme, où il passa sept années, ses maîtres ne virent en lui qu'un écolier paresseux, endormi dans une sorte d'hébétude. L'intelligence de l'enfant ne restait pourtant pas inactive. Il dévorait toute sorte de livres avec une curiosité passionnée ; au point que, le cerveau surexcité par des lectures supérieures à son âge, il finit par tomber malade. Revenu chez lui, il fut quelque temps élève au collège de Tours, et, en 1814, suivit ses parents à Paris. Là, ses classes une fois finies, il entra dans l'étude d'un notaire, puis dans celle d'un avoué. Dirons-nous que son humeur répugnait à la chicane? C'est du moins pendant cette espèce de stage qu'il se familiarisa avec les secrets de la procédure, à laquelle plusieurs de ses romans devaient faire une si grande place, et, plus généralement, qu'il acquit, outre l'habitude des « affaires », l'intelligence de leur rôle dans les histoires de la vie réelle. Mais, depuis longtemps, la « littérature » l'attirait. A vingt ans, il obtient l'autorisation de suivre ses goûts, et va s'installer dans une misérable chambre, rue Lesdiguières. M. Balzac, qui ne croit guère au succès de son fils, lui fait une pension tout juste suffisante pour l'empêcher de mourir de faim. Il est d'ailleurs entendu que le jeune homme n'a qu'un an devant lui : l'an écoulé, ou bien il renoncera aux lettres, s'il n'a pas réussi, ou bien il se contentera de ses propres ressources.

Balzac s'essaie d'abord au théâtre. Il fait une tragédie en cinq actes, *Cromwell*, qui, lue devant ses parents et les amis de la famille, est unanimement jugée très médiocre. On veut, dès lors, le détourner de ses projets. Mais il s'obstine, et, réduit à lui-même, entreprend, pour gagner sa vie en attendant mieux, une série de romans fort peu littéraires, sur la valeur desquels il ne se fait aucune illusion. De 1820 jusqu'en 1829, Balzac ne publie pas moins d'une quarantaine de volumes. Il les appelle quelque part des études, mais ils ne méritent même pas ce nom ; à peine si, de loin en loin, on y trouve une scène de réalité

familière qui fait contraste avec tant d'inventions plus ou moins bizarres.

Cependant la fortune ne lui venait point. Tout en travaillant pour les libraires, qui lui payaient chacun de ses livres quelques centaines de francs, il se résout à tenter un moyen plus rapide de conquérir son indépendance. En 1825, il achète une imprimerie et entreprend de publier à bon marché des éditions de nos classiques. C'est d'abord Molière, en un seul volume, puis La Fontaine. Mais l'opération ne réussit pas. Deux ans après il en est réduit à vendre son imprimerie, et, quand sa situation a été « liquidée », il reste avec cent vingt-cinq mille francs de passif. Courageusement, il se remet au travail. C'est à cette époque surtout que Balzac connaît la gêne. « Tu sais, écrit-il vingt ans plus tard à sa sœur, quels moyens j'employais pour vivre à bon marché... En me contentant du strict nécessaire, je pouvais restreindre toutes mes dépenses à un franc par jour. » Les premiers livres qu'il publia sous son nom eurent du succès, *Les Chouans* d'abord (1829), puis la *Physiologie du mariage*. Dès *la Peau de chagrin*, il est célèbre. En vingt ans paraît la Comédie humaine tout entière. Son travail et ses dettes, Balzac n'a pas d'autre histoire.

Si la désastreuse tentative qu'il avait faite d'une imprimerie populaire le munit au moins de documents dont il sut plus tard se servir, la préoccupation continuelle des dettes par lesquelles cette tentative se solda explique aussi dans une certaine mesure l'importance capitale que tant de ses romans attribuent à la question d'argent. Ajoutons que de longues années de misère profitèrent à son expérience en lui faisant connaître par soi-même ces dessous de la vie parisienne qu'il a rendus dans leur saisissante réalité. Jusqu'à la fin de sa vie il ne cessa de se débattre contre les créanciers et les usuriers. Son travail pourtant lui rapporte beaucoup. Mais il dépense encore plus. « J'ai mangé deux melons, écrit-il à sa sœur en 1819; il faudra les payer à force de noix et de pain sec. » Quand la célébrité fut venue, et, avec la célébrité, l'argent, Balzac fit parfois des économies sur le nécessaire, mais il n'en fit jamais sur le superflu. Il avait naturellement le goût du luxe et surtout la passion dispendieuse des objets d'art, bijoux, tapisseries, vieux meubles,

porcelaines, que ses livres décrivent si amoureusement. Ce bric-à-brac lui coûtait fort cher. Joignons à cela la manie des spéculations, et nous nous expliquerons que toute son existence ait été prise par la dette. D'ailleurs il s'imaginait toujours que le lendemain lui apporterait la richesse. Dans trois mois, six au plus, « il roulerait sur l'or ». Le fait est qu'il ne sortit jamais de la gêne. A la veille de se marier, il parle de louer une mansarde si quelque incident survient qui empêche ce mariage, et de reprendre à cinquante ans, lui, l'auteur de la Comédie humaine, sa vie misérable des premiers débuts. Aussitôt tiré d'affaire, il meurt (1850), dévoré par le travail.

Depuis *Les Chouans*, la première des études qu'il devait faire entrer dans sa Comédie, Balzac n'a pas eu un instant de relâche. Il passe les nuits à la besogne et ne se soutient que par l'abus du café. « Tu me demandes de te donner des détails; mais, ma pauvre mère, tu ne sais donc pas encore comment je vis? Songe donc que j'ai trois cents pages de manuscrit à faire, à penser, à écrire pour *la Bataille*, que j'ai cent pages à ajouter aux *Conversations*, et qu'à dix pages par jour, cela fait trois mois, et, à vingt, quarante-cinq jours, et qu'il est *physiquement* impossible d'en écrire plus de vingt, et que je ne demande que quarante jours, et que, pendant ces quarante jours, j'aurai les épreuves de Gosselin » (lettre de juillet 1832). — « Je ne dors plus que cinq heures; de minuit à midi, je travaille à mes compositions, et, de midi à quatre heures et demie, je corrige mes épreuves » (lettre à Mme Z. Carraud, de décembre 1833). — « Du travail, toujours du travail! Je ne sais si jamais cerveau, plume et main auront fait un pareil tour de force à l'aide d'une bouteille d'encre » (lettre à Mme Hanska, d'août 1835). Il écrit *le Médecin de campagne* en soixante-douze heures de labeur ininterrompu; puis, corrigeant les épreuves, il « y enterre soixante nuits ». En faisant *César Birotteau*, il reste vingt-cinq jours de suite sans dormir. Et ce travail obstiné, surhumain, dure sans trêve jusqu'à la fin de sa vie. « J'ai à peine le temps de suffire au plus pressé, écrit-il en mai 1846; il va falloir travailler dix-huit heures par jour » (lettre à sa sœur). Parfois la fatigue survient, des maux d'estomac, des migraines, des courbatures : alors, le voilà bien forcé d'interrompre, ou, tout au moins, de

ralentir; mais à peine se sent-il mieux qu'il recommence de plus belle. On s'explique ce qu'il y a de hâtif et d'effervescent dans la Comédie humaine, monument gigantesque, mais imparfait, enchevêtré, biscornu, œuvre d'un cerveau toujours surchauffé, qui conçoit en pleine fièvre, qui exécute avec une impatience trépidante.

Ce qui soutient Balzac dans cette épuisante production, c'est d'abord sa vigueur physique. La fécondité du génie ne saurait y suffire; il fallait encore une constitution d'athlète. Ses portraits nous le représentent solide et trapu, avec une charpente massive, des épaules larges, un cou puissant. Tout en lui respire la vigueur. « C'était, disait Champfleury, un sanglier joyeux. » Sa gaîté, qui ne l'abandonna pas dans les tracas et les soucis de chaque jour, a quelque chose de plantureux et de vulgaire. Il est jovial, cordial, trivial. Il rit le premier, à pleine gorge, de ses plaisanteries épaisses. Aucune malice chez ce géant. Il est foncièrement bon; il a même des tendresses qu'on n'attendrait guère d'une aussi forte nature. Sa Correspondance intime nous révèle un cœur généreux, chaud, expansif; ni l'expérience des hommes, ni les difficultés et les rancœurs de la vie littéraire ne purent jamais l'aigrir. Ce qui domine chez Balzac c'est une vaillance robuste et allègre. Protégé d'ailleurs contre toute velléité de découragement par sa foi en lui-même, il se voit, dès le début, glorieux et riche. Il a épuisé d'avance, pour qualifier son œuvre, tout le vocabulaire de l'admiration. Lui-même traite de profond, de sublime, de gigantesque, le livre qu'il vient de publier, et, déjà, celui qu'il médite. Non content de se ranger parmi les « maréchaux de la littérature », c'est à la gloire de Napoléon qu'il prétend mesurer sa gloire. Il a chez lui une statuette de l'Empereur avec cette inscription tracée de sa main : « Ce qu'il n'a pu accomplir par l'épée, je l'accomplirai par la plume ». Aussi bien la vantardise de Balzac est exempte de toute morgue. Elle fait sourire, mais ne déplaît pas. On en préfère le naïf étalage aux réticences de la fausse modestie. Nous y reconnaissons d'ailleurs cette exubérance naturelle, cette richesse de sève, cette fougue de tempérament, qui, s'il manqua de goût, de tact, de pudeur, en firent le plus fécond et le plus puissant de nos romanciers.

Son idéalisme. — Tout réaliste que soit Balzac, reconnaissons d'abord ce qu'il y a en lui d'imaginatif, de romantique et presque de visionnaire. Pour être, comme on dit, un homme d'affaires, Balzac n'en manque pas moins de sens pratique. Toujours préoccupé de faire fortune, les projets les plus baroques germent dans sa cervelle. Tantôt il va en Sardaigne afin d'y recueillir les scories des mines jadis exploitées par les Romains, tantôt il se met en tête de construire d'immenses serres afin d'y cultiver l'ananas. Perpétuellement traqué par ses créanciers, il compte sur un heureux hasard pour devenir millionnaire. Un soir, place du Château-d'Eau, il attend ce hasard deux heures de suite. Certains jours, on ne peut frapper à sa porte sans qu'il tressaille : c'est sans doute le banquier dont il rêve, le Mécène qui doit lui apporter la richesse et l'indépendance. A défaut de ce généreux ami des lettres, il fonde une association en vue d'exhumer le trésor que Toussaint-Louverture a enfoui près du Morne de la Pointe-à-Pitre.

Balzac a l'imagination tournée vers l'extraordinaire. Sa Comédie humaine abonde en aventures incroyables et en personnages fabuleux. Eugène Sue et Frédéric Soulié n'ont jamais rien inventé de plus romanesque, de plus saugrenu. Dans ses romans les mieux observés éclate parfois un coup de théâtre inattendu, une péripétie bizarre qui nous déconcerte, qui, brusquement, nous transporte du monde réel en pleine fiction. C'est Philippe Bridau devenant duc et pair; c'est *la Femme de trente ans* se terminant sur des scènes de mélodrame. A vrai dire, ces choses-là peuvent arriver, elles arrivent dans la vie, et Balzac veut représenter la vie complète. Devons-nous croire que l'amour du vrai l'entraîne jusque dans l'invraisemblable? Il y a aussi chez lui une prédilection secrète pour tout ce qui est étrange et merveilleux. Joignons-y une sorte de mysticisme où la naïveté se mêle à l'artifice. La tête de Balzac est pleine de superstitions comme de rêves. Il tombe parfois dans la niaiserie pure. Voici ce qu'il écrit à sa mère : « Maintenant tu trouveras ci-joints deux morceaux de flanelle que j'ai portés sur l'estomac, et avec lesquels tu iras chez M. Chapelain. Commence par soumettre à l'examen le morceau N° 1. Fais demander la cause et le traitement à suivre », etc., etc. Il ajoute cette recommandation

expresse : « Aie bien soin de prendre la flanelle avec des papiers pour ne pas altérer les effluves. » (Genève, 16 octobre, 1842.) Balzac se donne volontiers pour un savant ; mais sa science est bien souvent une sorte de thaumaturgie. Au monde véritable ce grand réaliste en superpose un autre, tout imaginaire et surnaturel. Disciple de Cabanis, il est un adepte de Swedenborg.

On peut dire que l'auteur de la Comédie humaine a vécu dans une hallucination perpétuelle. Obsédé par son œuvre, il en arrive à ne plus distinguer ce qu'il invente de ce qu'il voit. Le sang lui monte à la tête. Dans la fièvre du travail, il finit par perdre la notion des choses réelles ; il ne reconnaît pas, après douze ou quatorze heures de labeur, d'un labeur continu, forcené, incandescent, les rues de son quartier qui lui sont les plus familières. Il a le vertige de sa propre imagination. La réalité, pour lui, ce sont les événements et les personnages du monde qu'a créé son cerveau. Qui dit réaliste, dit, par là même, observateur : mais il n'est pas douteux que l'intuition, dans les romans de Balzac, ne tienne une place considérable. Songeons que sa vie presque tout entière a été absorbée par un travail ininterrompu. C'est surtout pendant sa jeunesse qu'il recueille les matériaux de la Comédie humaine. La plupart du temps, il travaille sur des souvenirs : l'observation, déjà ancienne, a été modifiée par un long séjour dans son esprit. Laissons de côté certains personnages qui ont été faits « de chic », lady Dudley par exemple ou Albert Savarus, ou même certains autres, tels que Vautrin, chez lesquels il n'y a rien de réel. Pour les grandes figures qu'il met en scène, son procédé est manifestement intuitif. Comme tous les grands créateurs, il regarde en soi-même. Les « héros » de Balzac n'ont jamais eu de modèles ; il les tire de son imagination. Ce n'est pas lui qui imita la vie ; on dirait plus justement que la vie l'imita : combien de ses personnages devinrent eux-mêmes des modèles, d'après lesquels se façonnèrent les « snobs » contemporains !

Le réalisme, assurément, ne saurait être une reproduction exacte de la nature. Toute œuvre d'art, si réaliste qu'elle veuille être, comporte forcément deux procédés incompatibles avec un décalque, l'abstraction et l'idéalisation. Mais ce qu'il faut remarquer ici, c'est qu'aucun romantique n'a pratiqué plus hardiment l'un ou l'autre. De là cette logique de ses romans,

sinon dans l'action, qui manque souvent de teneur, tout au moins dans le développement des caractères. La réalité ne fut jamais aussi simple, ne procéda jamais avec une aussi parfaite rectitude. Nous trouvons chez lui maints personnages qui sont des types plutôt que des individus. Ils ont quelque chose de général, de générique. Ainsi Fourchon symbolise le paysan, tel que se le représente Balzac ; Mme de Bargeton, la femme de province (« en province, dit-il lui-même, il n'y a qu'une femme ») ; César Birotteau enfin, l'auteur a pris soin de nous avertir, toute une catégorie de bourgeois, « tout un peuple de douleurs ». Et, d'autre part, il y a dans la Comédie humaine beaucoup de ces personnages que l'on a qualifiés d'*excessifs*. Les personnages typiques ne sont pas réels, pour cette raison qu'il n'y a de vraiment réel que l'individu ; quant aux personnages excessifs, ils ne le sont pas davantage, pour cette raison, presque contraire, que leur individualité s'exagère, s'amplifie, prend des proportions insolites ou même fantastiques. Si, à côté des hommes moyens, semblables aux autres et que ne distingue aucun trait bien particulier, la nature en crée aussi d'extraordinaires et de monstrueux, il n'en reste pas moins vrai que le domaine du réalisme est la médiocrité coutumière.

Nous avons dit que les héros de George Sand tournent au type. Nous pourrions le dire aussi bien des héros de Balzac. Souvent son imagination l'emporte au delà de cette vérité moyenne que le réalisme a pour objet de reproduire et que l'esthétique réaliste ne permet pas d'excéder. C'est un défaut quand il s'agit de personnages qui n'ont pas eux-mêmes assez d'étoffe : Birotteau, peut-être, qui, présenté dans toute la première partie du roman comme un niais et un vaniteux, devient, dans la seconde, une espèce de « Christ » ; la cousine Bette, qui, simple et fruste au début, se transfigure sur la fin en un monstre de méchanceté et de perfidie ; surtout l'abbé Troubert, dans lequel nous ne voyons d'abord qu'un intrigant d'assez mince envergure, et dont l'auteur fait, au cours de l'histoire, en le poussant de plus en plus à l'exagération, quelque chose comme un nouveau Sixte-Quint. Il en est chez Balzac des acteurs comme de l'intrigue. Sa vision grossissante déforme la réalité. Ce qui lui manque, c'est le sens de la mesure.

A défaut de mesure, il a la puissance. Son génie excelle dans la peinture des personnages qui résument en eux tout un groupe social, et surtout dans celle des personnages qui symbolisent une passion. Voici le père Goriot. La vie du bonhomme est tout entière dans ses filles. Au regard de ses filles, il n'y a pour lui ni religion, ni morale, ni convenances sociales. Le bien, c'est ce qui leur fait plaisir; le mal, c'est ce qui leur causera quelque chagrin. Rastignac plaît à Delphine; le vieillard ne demanderait pas mieux que de « cirer ses bottes »; il l'encourage, le conseille, lui sert d'entremetteur. Abandonné, sur le lit de mort, par celles dont il a fait sa pensée unique, auxquelles il s'est tout entier sacrifié, le père Goriot n'en marque aucune surprise. « Je le savais, dit-il; elles ont des affaires... elles dorment. » Puis, croyant les voir près de lui, il meurt avec béatitude, le nom de ses « anges » sur les lèvres. — Grandet n'aime pas moins son or que Goriot ses filles. C'est une passion jalouse et farouche, mais aussi une sorte de tendresse langoureuse. « Allons, va le chercher, le mignon... » Il a un frère qui se tue; en voyant pleurer son neveu : « Ce jeune homme, dit-il, n'est bon à rien; les morts l'occupent plus que l'argent. » Il dépouille Eugénie de l'héritage qui lui revient; lorsqu'elle signe l'acte de renonciation, la joie le prend à la gorge, il pâlit, il chancelle, puis, serrant la jeune fille dans ses bras, il jette ces paroles incohérentes : « Va, mon enfant, tu donnes la vie à ton père. Voilà comme doivent se faire les affaires, je te bénis. Tu es une véritable fille qui aime bien son papa. » Devenu impotent, il passe des heures à regarder ses trésors, l'œil fixe, dans une muette extase. Comme le dernier geste du père Goriot est pour caresser les cheveux de ses filles, Grandet meurt en étendant le bras pour saisir, d'un suprême effort, le crucifix de vermeil que lui présente le prêtre. — Balthasar Claës, une sorte d'illuminé, s'absorbe dans sa recherche de l' « absolu », oubliant tout ce qui l'entoure, sa femme et ses filles. Appelé par Mme Claës mourante, c'est à peine si ses expériences lui laissent le temps d'arriver avant qu'elle ait rendu le dernier soupir. « Tu allais sans doute décomposer l'azote », dit-elle avec une douceur d'ange. « C'est fait », répond Balthasar d'un air joyeux. Et il se met à expliquer la chose quand des murmures, que les assis-

tants ne peuvent retenir, le font rentrer en soi-même. Sa femme une fois morte, il a maintenant affaire à sa fille. Un jour que Marguerite va cacher un sac d'or, laissé par Mme Claës comme une ressource suprême pour sauver la famille de l'indigence ou du déshonneur, elle aperçoit, à la porte de la salle, son père qui la regarde « avec une effrayante expression d'avidité ». — « Marguerite, il me faut cet or. — S'il ne s'agissait que de mon sang, s'écrie-t-elle, je vous le rendrais; mais puis-je laisser égorger par la science mes frères et ma sœur? non! » Alors Balthasar : « Ma fille se met entre la gloire et moi!... Sois maudite! Tu n'es ni fille ni femme, tu n'as pas de cœur! tu ne seras ni une mère ni une épouse! » Puis : « Laisse-moi prendre! dis, ma chère petite, mon enfant chérie! je t'adorerai », fait-il, en avançant la main sur l'or par un mouvement d'atroce énergie. Et, comme Marguerite atteste Dieu : « Bien; essaye de vivre couverte du sang de ton père! »

Dans tous ces personnages, l'homme se réduit à une passion unique. L'amour de la science étouffe chez Balthasar Claës tout autre sentiment. Grandet ne dit pas une seule parole, ne fait pas un seul geste qui ne manifeste son avarice. Au père Goriot il ne reste rien d'humain que sa paternité, si même on peut dire qu'une telle paternité soit encore quelque chose d'humain. Nous n'avons plus là de la psychologie. C'est vraiment trop simple. A peine si Claës se laisse un instant regagner par sa femme. Dès le début du roman, elle craint qu'il n'ait perdu la raison : « Deviendrais-tu fou? » dit-elle avec une profonde terreur. Fou, voilà bien le mot. Claës, Grandet, Goriot, ne sont plus que des maniaques. Ce qu'il faut admirer ici, c'est, à défaut de psychologie, la vigueur avec laquelle Balzac accuse le relief des figures, c'est la puissance d'imagination, qui, pour soutenir des personnages excessifs dès le début, lui fait trouver, au cours du récit, des traits de plus en plus forts. Et c'est aussi le caractère de tragique grandeur qu'il donne à des types jusqu'alors falots, à un avare, à un père imbécile, à un monomane de la pierre philosophale. Entre tous les personnages de la Comédie humaine, il n'y en a pas, je n'ose dire de plus vivants, mais de plus expressifs. Leur simplification même les rend caractéristiques. Ils se gravent dans notre mémoire avec une extraordi-

naire netteté. Nous ne les oublions plus, nous donnons leur nom aux personnages de la vie réelle qui nous les ont rappelés. Comme certaines figures de Shakespeare et de Molière, ils symbolisent un vice ou une passion.

Ce n'est pas à dire pour cela que leur peintre soit un réaliste. Reconnaissons que si, dans les âmes moyennes, diverses passions luttent entre elles et se modifient l'une par l'autre, on rencontre aussi des âmes effrénées dont une passion dominante absorbe toute l'énergie. Y-a-t-il des Grandet et des Claës? je veux l'admettre. Si même il n'y en a pas, serait-ce une raison pour que l'art ne pût en créer? Non certes. Mais, si même il y en a, l'art qui les représente n'est point un art réaliste. Encore une fois, le réalisme s'attache à peindre ce qui est médiocre; et, d'autre part, il représente l'âme humaine dans la complexité de ses multiples éléments. Peindre des personnages excessifs complètement absorbés par une passion à laquelle rien ne fait échec, c'est imaginer une vérité toute virtuelle, la vérité des idéalistes.

Réalisme de Balzac. — Sa philosophie. — L'auteur de la Comédie humaine n'en passe pas moins à juste titre pour l'initiateur du réalisme. Il est réaliste, d'abord par sa philosophie scientifique, ensuite par son inclination à représenter de préférence ce que la vie et l'homme ont de laid; il l'est enfin et surtout pour avoir fait du roman une œuvre documentaire.

Balzac s'est hautement déclaré catholique. « J'écris, dit-il, dans la préface de la Comédie humaine, à la lueur de deux vérités éternelles, la Religion et la Monarchie. » Mais, aussi bien que la monarchie, la religion lui apparaît comme une discipline, une police sociale, un système répressif. « Moins j'y crois, déclarait-il, plus j'ai d'autorité pour la défendre. » Sa religion n'est qu'une forme de son absolutisme, et s'explique par l'idée qu'il a de l'homme, être foncièrement mauvais, égoïste, cupide, dont la bestialité naturelle doit être contenue par la crainte du châtiment. A vrai dire, Balzac est matérialiste et déterministe. Nous l'avons vu tout à l'heure mystique. Mais ce mysticisme, qui se concilie fort bien chez lui avec la grossièreté plantureuse et puissante du tempérament, ne l'empêche pas d'être un disciple d'Helvétius et d'Holbach. Et même le mysticisme de Balzac a en soi quelque chose de matériel. Balzac n'admet dans l'univers



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris.

HONORÉ DE BALZAC

D'APRÈS UN DESSIN A LA SÉPIA DE LOUIS BOULANGER

Musée de Tours

qu'une substance unique, plus ou moins subtile. Pour lui, l'âme est un fluide ; la pensée, le sentiment, la volonté, sont des modifications de ce fluide, analogues par leur essence à la chaleur, à l'électricité, à la lumière. Son mysticisme tient de Mesmer et de Cabanis aussi bien que de Swedenborg. Parmi d'ingénieuses conjectures, et, quelquefois, des vues profondes, nous y trouvons toutes les rêveries d'un illuminé qui donne corps aux fantômes de son imagination. Balzac se représente les idées comme des êtres organisés, complets, qui vivent dans le monde invisible et influent sur nos destinées. Il croit aux revenants et presque aux loups-garous. Pour convertir le docteur Minoret, il le conduit chez une pythonisse, laquelle, de Paris, voit tout ce qui se fait à Nemours.

En même temps, Balzac est déterministe. La philosophie de son œuvre se fonde sur une assimilation complète de l'homme avec l'animal. Il considère le roman comme ayant pour objet l'histoire des mœurs, nous y viendrons tout à l'heure, et l'histoire des mœurs, selon lui, fait partie intégrante de l'histoire naturelle. Adoptant les idées de Geoffroy Saint-Hilaire et les transportant de la science dans la morale, il ne veut reconnaître aucune différence entre l'animalité et l'humanité. Toutes les lois qui régissent l'une, l'autre y est soumise. La plus essentielle, c'est la loi du milieu. Pour les animaux, il ne peut s'agir que du milieu physique ; pour l'homme, qui vit en société, il s'agit aussi du milieu social. L'effet du milieu physique a été de déformer le type original par des modifications de plus en plus profondes qui ont donné naissance aux diverses espèces ; quant à l'homme, le milieu social manifeste son influence en faisant autant d'hommes divers qu'il y a de variétés parmi les animaux. « Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, etc., sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le requin, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques. » La description des espèces sociales, tel est l'objet que Balzac s'assigne. Nous rappellerons plus loin les idées du zoologiste qui donnent à son œuvre une signification documentaire. Il faut pour le moment signaler chez l'auteur de la Comédie

humaine le déterminisme absolu auquel ces idées aboutissent ou dont elles dérivent[1]. A ses yeux l'homme n'est pas un agent volontaire, mais un produit. Outre les influences du milieu, l'homme subit celles du tempérament. Il se croit autonome, mais son activité n'a rien que de mécanique. Et n'accusons pas Balzac de contradiction, sous prétexte qu'il peint des caractères, et même qu'il met en scène des personnages « excessifs ». Ses « héros » sont esclaves d'une passion. La violence même avec laquelle cette passion se manifeste dénote leur faiblesse. En réalité, l'homme ne s'appartient pas. Aussi n'y a-t-il ni vertus ni vices; il n'y a que des aptitudes et des appétits.

On accuse souvent Balzac d'immoralité. Si c'est parce qu'il peint le vice de préférence à la vertu, on lui fait une mauvaise querelle. La peinture du vice n'a rien d'immoral en soi. Mais si l'on entend par là que, comme le lui reproche Taine, il le rend intéressant et excusable, ce n'est pas assez dire. Toute idée de moralité est absente de son œuvre. Uniquement épris de la passion, il ne s'inquiète pas si elle s'applique au bien ou au mal; il l'admire dans un forçat tel que Vautrin, comme dans une sainte telle que Mme de la Chanterie. Ainsi notre vieux Corneille a plus d'une fois glorifié la volonté pour elle-même, soit qu'elle s'exerçât pour ainsi dire à vide, soit qu'elle poursuivît un but criminel. Des deux parts, même célébration de la force. Seulement cette force, dans la pensée de Corneille, l'homme en dispose; chez Balzac, elle dispose de l'homme.

Le mot de réaliste prête à des interprétations bien diverses. Peut-être le réalisme et l'idéalisme sont-ils moins deux systèmes littéraires que deux conceptions de l'homme et de la société. En tout cas, c'est chez nous, à titre de matérialistes et de déterministes, que les réalistes ont introduit dans l'art ce que les idéalistes laissaient volontairement de côté, je veux dire la « physiologie ». Nous comparions tout à l'heure certaines figures de Balzac avec celles de nos classiques, en remarquant qu'il lui arrive de généraliser et de simplifier comme eux. Mais les personnages classiques ne sont guère que des âmes. Si par hasard on nous en laisse entrevoir quelque trait qui les rattache à la

1. C'est en partant du même principe que Diderot avait voulu substituer aux caractères les conditions.

réalité sensible, ce trait, idéalisé par les artifices du style, ne nous laisse aucune impression matérielle. Balzac, au contraire, nous fait connaître avec soin l'idiosyncrasie de ses personnages. Les types les plus généraux qui figurent dans la Comédie humaine sont réels par le minutieux détail de leur individualité physique. On nous renseigne sur leur complexion particulière; on nous décrit la nature de leur tempérament, on note les plus petites singularités de leur visage. Ils sortent ainsi de l'abstraction psychologique pour entrer dans la réalité vivante.

Son « pessimisme ». — Si nous prenons le réalisme dans son sens propre, dans son sens étymologique, il n'implique pas la peinture du mal plutôt que celle du bien. Mais le bien nous trouve moins crédules que le mal. Tandis que le mal paraît toujours vraisemblable, le bien, dès qu'il dépasse la mesure commune, nous inspire de la défiance; nous n'y voyons plus qu'une invention gratuite du romancier. Et ainsi tous les écrivains qui peignent de préférence le mal sont rangés entre les réalistes, même lorsqu'ils l'idéalisent, comme fait si souvent Balzac, en lui prêtant, pour citer ses propres paroles, des proportions monstrueuses ou grotesques. Balzac n'idéalise pas moins que George Sand; mais il idéalise le laid, et nous l'appelons réaliste.

Ce n'est pas qu'il n'ait peint aussi la vertu. Lui-même, se défendant contre ceux qui l'accusaient d'immoralité, rappelait certaines figures de son œuvre, Mme Claës, les Birotteau, le banquier Keller, le curé Chaperon, la baronne Hulot, beaucoup d'autres encore. Mais, pour un seul de ces personnages, il y en a dix dans lesquels il nous montre les pires côtés de notre nature. Et puis, ce ne sont là pour la plupart que des personnages de second plan, ou même qui n'ont dans la Comédie humaine qu'un rôle épisodique. Comparez-les à Vautrin, à Rastignac, à la duchesse de Maufrigneuse, à Nucingen : ceux-ci occupent le devant de la scène et mènent toute l'action. Aussi bien, dès lors que nous subissons les influences fatales du tempérament, il ne saurait y avoir de vertu. Dira-t-on qu'il n'y a pas non plus de vices? Mais le vice dénote notre infirmité, et ce qu'on appelle vertu suppose tout au contraire une force. Les vertueux, chez Balzac, sont presque toujours représentés comme des simples. Voyez par exemple César Birotteau. « Me trom-

perait-il? » se dit Constance, quand, tout entier à ses rêves de grandeur, le brave homme lui montre un visage préoccupé. « Non, ajoute-t-elle, il est trop bête. » Birotteau est trop bête pour tromper jamais personne : son honnêteté de commerçant s'explique, aussi bien que sa fidélité conjugale, par une sorte d'innocence niaise. Quelquefois, au lieu de nous montrer la vertu comme une duperie, Balzac, ce qui est plus grave, y voit un calcul : Mlle Cormon, Mme de Mortsauf, la baronne Hulot, font avec le ciel une sorte de marché ; elles nous rappellent le prêtre de Mme de Sévigné qui mangeait de la merluche dans ce monde pour manger du saumon dans l'autre.

Ce que Balzac aime à peindre, c'est le mal. Presque tous les « grands personnages » de la Comédie humaine symbolisent un vice. Le père Goriot n'est, à vrai dire, qu'un malade, et Balthasar Claës qu'un illuminé. Mais Hulot et Grandet sont de véritables monstres. Joignez-y Mme Marneffe, la cousine Bette, Philippe Bridau, et tant d'autres. Et nous n'avons encore là que des êtres exceptionnels. A considérer la Comédie humaine dans son ensemble, elle est un véritable pandémonium. La société apparaît à Balzac comme une mêlée d'intérêts et de convoitises. « Quelque mal qu'on te dise du monde, déclare Rastignac, crois-le ; il n'y a pas de Juvénal qui puisse en peindre l'horreur, couverte d'or et de pierreries. » C'est ce qu'on appelle le grand monde. Mais les classes sociales moyennes ou infimes ne sont pas mieux traitées. Et même le réalisme de Balzac ne nous paraît nulle part aussi fidèle qu'en peignant, sans exagération suspecte, et toutefois avec une manifeste complaisance, les petites passions qui s'agitent en des milieux bourgeois ou provinciaux, tout ce que la nature humaine, en un cadre étroit et terne, peut déceler de vulgaire, de plat et de vil.

Il y a chez Balzac manque d'idéal ; il y a aussi manque de discrétion. C'est ce qui nous apparaît surtout dans la peinture de l'amour et dans les personnages de femmes. Ne parlons pas de ses jeunes filles. Il a donné à certaines de la douceur, de la tendresse, de la grâce. Mais, en général, les jeunes filles de Balzac sont peu significatives. Elles n'ont pas de personnalité. Pour lui, l'amour crée la femme. Ce qui est significatif en elles, ce sont, quand leur figure a quelque caractère, des

traits où leur peintre trahit un réalisme indélicat. Quant aux femmes de Balzac, celles qu'il a le mieux peintes, outre ses personnages plus ou moins grotesques d'intrigantes, de sottes, de bavardes, de dévotes, de tracassières, ce sont les courtisanes, professionnelles, comme Esther ou Mme Schontz, bourgeoises, comme Mme Marneffe. Il a peu réussi dans l'amour pur. Ne parlons même pas de Mme Claës, qui, pour détourner son mari de la science, essaie de réveiller chez lui le goût des plaisirs. Mais voyons ses grandes amoureuses. Mme de Beauséant par exemple, quand elle écrit à Gaston de Rueil pour lui rendre sa liberté, se console d'avance en rappelant tout ce qu'elle a eu de son jeune amant et ce qu'une autre n'en aura plus, ces caresses adolescentes, cette fraîcheur de sensations, cette virginité friande qui la fit, dit-elle, si délicieusement jouir. La comtesse Honorine, que l'on nous donne pour le type de la pudeur, écrit, près de sa fin, une lettre presque impudique. Chez Mme de Mortsauf elle-même, le mysticisme sentimental se mêle d'émois tout sensuels, et elle meurt en se reprochant de n'avoir pas vécu.

Aussi bien l'amour, cet amour plus ou moins « romanesque » dont s'inspire toute l'œuvre de George Sand, ne tient dans la Comédie humaine qu'une place secondaire. Ce qui intéresse avant tout Balzac, ce n'est pas l'amour, c'est l'argent. Là encore, nous retrouvons le réaliste. D'abord la question d'argent, considérée ainsi comme « le grand ressort de la société moderne », doit nécessairement l'amener à introduire dans le roman une multitude de personnages, une foule de professions et de métiers qui relèvent de la vie pratique ; ensuite, les rivalités et les conflits qu'elle fait naître mettent au jour les éléments inférieurs de la nature humaine qui sont le domaine du réalisme.

Sa conception du roman, œuvre documentaire. — Mais si Balzac est réaliste dans la vraie acception du mot, c'est surtout parce qu'il a conçu la Comédie humaine comme un tableau de la société. Jusqu'à lui, le roman avait été chez nous œuvre d'imagination et de passion. Avec lui, il devient un auxiliaire de l'histoire, une histoire plus vivante et plus complexe. On peut s'expliquer par là son admiration pour Walter Scott : c'est des deux parts le même objet, et ce sont aussi les mêmes procédés. Mais Walter Scott n'a pas peint les passions,

comme Balzac le remarque, « afin d'être lu dans toutes les familles de la prude Angleterre ». Et de plus, tirant ses sujets et ses personnages des siècles lointains, il s'est condamné à une approximation toujours suspecte. Pour montrer la réalité complète, Balzac ne craindra pas de violer les bienséances et les conventions. Mais d'autre part, au lieu de peindre, comme faisaient les romantiques, des âges que la plus scrupuleuse érudition tente vainement de ressusciter, c'est son temps dont il écrit l'histoire. Il remonte quelquefois un peu plus haut; dans *Les Chouans* par exemple, le premier de ses romans qui fasse partie de la Comédie humaine : là même, il s'inspire de traditions qui vivent encore. Presque toujours il peint ce qui se passe sous ses yeux. Un vaste répertoire de documents sur la société contemporaine, voilà, pour lui, l'œuvre du romancier. Ce livre « que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, ne nous ont malheureusement pas laissé sur leur civilisation », il voudrait le faire pour la France du XIXe siècle.

Historien — et d'ailleurs naturaliste, ou zoologiste, — Balzac, quoi que nous ayons dit de son imagination fiévreuse, n'en est pas moins, dans les parties « historiques » de la Comédie humaine, un observateur. Intuitif pour ce qui concerne la peinture des êtres exceptionnels, qui, psychologiquement, n'appartiennent à aucune époque particulière, il les rattache à leur siècle par une détermination physique des plus minutieuses. Pour ce qui est peinture des milieux et des mœurs, il reproduit scrupuleusement la réalité contemporaine.

Si Balzac commença de bonne heure à écrire et n'interrompit guère une tâche qui l'absorbait tout entier, son cerveau recélait déjà un ample répertoire d'images et de figures. De 1820 à 1830, il fit des romans sans vérité. Ses impressions, ses souvenirs d'enfance et d'adolescence sommeillaient en lui ; ils s'éveillent plus tard, mûris par une lente incubation, éclairés par l'expérience. Il ne faut pas croire du reste que son travail ne lui laissât aucun instant de répit. Mais, la plume une fois posée, l'esprit de Balzac ne restait point inactif. Sa promptitude de coup d'œil était extraordinaire pour saisir à la fois et l'ensemble et les détails de ce qui l'intéressait. « Il venait, dit Sainte-Beuve, il causait avec vous ; lui, si enivré de son œuvre et en appa-

rence si plein de lui-même, il savait interroger à son profit, il savait écouter; même quand il n'avait pas écouté, quand il semblait n'avoir vu que lui et son idée, il sortait ayant emporté de là, ayant absorbé tout ce qu'il voulait savoir, et il vous étonnait plus tard à le décrire. » Sa correspondance nous le montre à chaque instant préoccupé des milieux dans lesquels il veut mettre les acteurs de la Comédie humaine. Il demande à Mme Carraud des renseignements sur la topographie d'Angoulême, ou plutôt, car la ville lui était connue, le nom de telle porte qui débouche sur la cathédrale, de telle rue qui longe le Palais de justice. Il ne recule pas devant un voyage pour étudier sur place la scène d'un roman. Partout où il va, dans le monde ou à la campagne, en Sardaigne ou chez Mme Hanska, il grave dans sa mémoire les lieux, les mœurs, les êtres. Sa Correspondance a fait connaître les originaux de certains personnages : la duchesse de Langeais, c'est Mme de Castries; Camille Maupin, c'est George Sand; Mme de Mortsauf, c'est Mme de Berny. Il lui arrivait de suivre tel passant dont l'aspect lui avait paru significatif, afin de noter de près son costume, ses traits, ses gestes, et, s'il se pouvait, d'apprendre son nom.

Balzac a le don de voir les objets, d'en saisir le sens, de l'exprimer avec une précision et un relief extraordinaires. Ses descriptions ne ressemblent pas du tout à celles d'un poète. Ce n'est pas la beauté des choses qui le ravit, mais leur physionomie qui l'intéresse, et, particulièrement, leur relation avec le caractère des personnes. Il y a en Balzac l'amateur d'abord, le passionné de ce que lui-même appelle la briquabraquologie. Il y a surtout l'historien et le naturaliste qui voient dans les milieux ce qu'ils ont d'approprié à l'homme. Il ne peint guère la campagne. Cependant on trouve parfois chez lui d'admirables payages, les bords de l'Indre, la vallée du Couesnon, et, dans *Séraphita*, les fiords de la Norvège. Mais la vie sociale l'intéresse plus que la nature : ses descriptions champêtres n'ont, pour la plupart, aucune beauté poétique; elles ne font que noter en traits secs la figure des lieux. Ce qu'il excelle à peindre, c'est la ville, ce sont les maisons, les appartements, les meubles, tous les petits détails d'intérieur. Sous sa plume, les objets s'animent et se colorent, semblent eux-mêmes jouer leur rôle

dans le développement du récit. Les descriptions de Balzac sont parfois trop longues; elles sont toujours d'une fidélité scrupuleuse; et, le plus souvent, elles expliquent les mœurs et complètent la vérité des personnages.

Ses portraits ont la même exactitude et dénotent le même goût du détail caractéristique. Historien de son temps, Balzac en a représenté les hommes dans la diversité significative de leurs figures. C'est déjà vrai, nous l'avons vu, de ses « grands personnages » ; quelque simplicité, quelque généralité que le psychologue leur donne, le physiologiste les individualise par la notation du tempérament, et l'historien par celle du milieu. C'est encore plus vrai de ses personnages secondaires. Il signale en les peignant ces menus détails qui précisent une physionomie : chacun porte l'empreinte de son éducation, de son métier, de son habitacle. Connaissant jusqu'aux moindres traits de leur nature et de leur existence, nous sommes persuadés qu'ils appartiennent au monde réel, et peu s'en faut que, comme l'auteur lui-même, nous ne croyions vivre avec eux.

La Comédie humaine était dans la pensée de Balzac une comédie de mœurs plutôt qu'une comédie de caractères. Il prétendait représenter la société contemporaine tout entière et non dans quelques figures. S'il avait été fidèle à la conception philosophique sur laquelle lui-même veut fonder son œuvre, il aurait dû faire une suite de monographies, pour décrire chacune à part les diverses espèces sociales. Mais, en procédant ainsi, il se fût obligé de créer des types génériques qui, représentants d'une profession, auraient trop aisément tourné à l'abstrait. La Comédie humaine se développe en scènes de la Vie privée, de la Vie de province, de la Vie parisienne, de la Vie politique, de la Vie militaire, de la Vie de campagne. Cette division est en accord avec une œuvre de vérité particulière et non de vérité symbolique. Quoique Balzac parte du réel, il se laisse plus d'une fois entraîner par son imagination à exagérer les traits que l'observation lui fournissait, et c'est ainsi que nous trouvons chez lui des personnages symboliques. Mais ces personnages dépassent le cadre d'un historien qui se propose la description des mœurs contemporaines. C'est par la peinture des personnages moyens que Balzac a fait concurrence à l'état civil.

Il montre autant de puissance pour la synthèse que de pénétration pour l'analyse. Son génie embrassait la société tout entière dans les relations multiples des phénomènes qui en expriment la vie. Aussi devait-il faire de son œuvre, non pas une série de romans isolés, mais un ensemble dont toutes les parties fussent reliées entre elles. Cette conception d'une ample comédie à cent actes divers où reparaissaient sans cesse les mêmes personnages, pouvait affaiblir l'intérêt de curiosité. Peu importe. Ce n'est pas ce genre d'intérêt que recherche Balzac. Peintre de la société contemporaine, il la voit comme un système de forces, tantôt en conflit, tantôt en équilibre. Pour être exact, il ne lui suffisait pas de juxtaposer tant bien que mal des romans isolés; il fallait que tous ces romans fussent en communication les uns avec les autres, qu'ils ne fissent pour ainsi dire qu'un vaste et unique roman, égal à la complexité de la vie.

Balzac n'a pas représenté avec le même succès toutes les classes sociales. Manquant de finesse et de tact, il réussit peu dans la peinture du monde aristocratique. Ses grands seigneurs sont trop souvent vulgaires de langage et de ton. Mais que dire de ses grandes dames? Voyez seulement la duchesse de Maufrigneuse, qu'il nous donne pour le modèle des élégances supérieures, et qu'il fait parler tantôt comme une portière, tantôt comme une courtisane. Quant aux paysans, il les a rarement mis en scène, et, d'ailleurs, n'a guère vu en eux qu'égoïsme et bestialité. Ce que Balzac peint le mieux, ce sont, en faisant la part de sa tendance naturelle au dénigrement, les milieux provinciaux et bourgeois, ce sont aussi les dessous de la société parisienne. Son admiration superstitieuse pour Paris, dans laquelle se traduit un fond de naïveté badaude, le rend injuste pour la province; il méconnaît ou ignore ce que ses mœurs ont de familiarité cordiale, ce qu'elle abrite de simples et discrètes vertus. Mais comme il nous en montre les petitesses, les mesquineries, les platitudes, tous les ridicules et tous les travers! Il n'y a dans la Comédie humaine rien qui soit mieux pris sur le fait, rien qui soit plus vrai et plus vivant. — Voici maintenant ses bourgeois qui valent ses provinciaux. Surtout les petits bourgeois, commerçants et employés, dans la réalité pratique de leur existence. Balzac ne s'en tient pas à quelques indications

approximatives. Nomenclateur des professions, comme lui-même s'appelait, aucun détail technique ne le rebute. Il ne craint pas de fatiguer ses lecteurs. Ceux qui ne s'intéressent qu'à l'analyse des sentiments ou au conflit des passions, sautent dix, vingt, trente pages de suite. Quand le sous-chef Rabourdin se met en tête de réformer l'administration, son projet nous est exposé dans le plus minutieux détail; quand Birotteau, pour « couler Macassar », invente le Comagène, on nous conduit chez l'illustre chimiste Vauquelin, qui lui explique par le menu la composition des cheveux; puis on nous renseigne sur la forme des flacons, on nous montre les cadres dorés que l'inventeur distribue à tous les coiffeurs de Paris, on nous fait lire le mirifique prospectus rédigé par Antoche Finot. — Enfin, dans les bas-fonds de la société, voici toute une foule malpropre et grouillante, les bohèmes, les ratés, les escrocs, les policiers, les marchandes à la toilette. Balzac, qui veut être complet et fidèle, n'a aucun dégoût. Ce monde répugnant trouve en lui pour la première fois son observateur et son interprète : la Comédie humaine en décrit minutieusement les laideurs et les vices, en reproduit jusqu'aux plus infâmes jargons.

L'art de Balzac. — L'artiste littéraire, chez Balzac, n'égale pas le peintre et l'historien. On lui reproche une composition éparse, voire incohérente. A peine si quelques-uns de ses romans, *Eugénie Grandet* par exemple, trouvent grâce devant la critique. Et il est bien vrai que la plupart manquent d'unité. Je ne parle même pas des descriptions interminables du début, par lesquelles il veut nous faire tout d'abord connaître les milieux. Alors qu'il s'est mis en train, il complique gratuitement l'action, il l'embarrasse d'épisodes inutiles. Ce qu'on doit surtout lui reprocher, ce sont les longues dissertations qu'il intercale çà et là sur toute espèce de sujets, politique, art ou philosophie, sans souci de laisser ses personnages en plan. Quant au manque de cohésion dans l'intrigue, avouons que le défaut a peu de gravité pour les romans de mœurs; et, d'autre part, ses romans de caractères, même si la fable en est peu serrée, empruntent à la simplicité et à l'unité du personnage principal une très forte teneur.

Balzac n'a jamais passé pour un « bon écrivain ». Ce n'est

pas qu'il se soucie peu du style. Reprochant à Stendhal, pour lequel il avait une vive admiration, de « ne pas soigner assez la forme », il ajoute : « Notre langue est une sorte de madame Honesta qui ne trouve bien que ce qui est irréprochable, ciselé, léché. » Lui-même a toujours poli et repoli avec un zèle d'autant plus méritoire que, pendant ces longues heures employées à la correction, les figures des romans à faire hantaient son cerveau bouillonnant de fougue inventive. Gautier nous raconte comment il écrivait : « Quelquefois une phrase seule occupait toute une veille; elle était prise, reprise, tordue, pétrie, martelée, allongée, raccourcie, et, chose bizarre! la forme nécessaire, absolue, ne se présentait qu'après l'épuisement des formes approximatives. » Il demandait à l'imprimeur six, sept, et souvent dix épreuves, raturant et remaniant sans cesse, couvrant de sa fine écriture le papier tout zébré de lignes et constellé de renvois. Pendant deux mois entiers il travailla dix-huit heures par jour pour corriger dans *la Peau de chagrin* les « défauts de style », et il y trouvait encore « une centaine de fautes ». A vrai dire, ses fautes matérielles ne tirent pas à conséquence. Peu importe qu'il écrive, comme le lui reproche Sainte-Beuve, *il y en va de la vie*. Ce qui importe ici, c'est moins la grammaire que le style, et quelques solécismes n'empêchent pas Saint-Simon d'être un grand écrivain, peut-être même y aident-ils. Mais reconnaissons que le style de Balzac est souvent bien mauvais. Surtout quand l'auteur s'applique, vise au délicat ou au sublime. Il y a des pages de certains romans, du *Lys dans la Vallée* entre autres, qui sont intolérables; c'est du galimatias et du charabia. « Je suppose, disait Stendhal, que M. de Balzac fait ses livres en deux temps; d'abord raisonnablement; puis il les habille en beau style avec les *pâtiments de l'âme*, les *il neige dans mon cœur*, et autres belles choses. » Là, Balzac rivalise avec le vicomte d'Arlincourt et devance M. Joseph Prudhomme.

Il faut pourtant reconnaître dans sa forme même des qualités originales et puissantes. Serait-il notre plus grand romancier, s'il n'était pas écrivain? Écrivain difficultueux, sans goût, sans mesure, auquel il est trop aisé de reprocher sa phraséologie scientifique, ses trivialités et ses mièvreries, ses archaïsmes pédantesques et ses néologismes bizarres. Ne lui demandons pas

les qualités des classiques. Les classiques, réalistes à leur façon, si l'on veut, mais ne peignant guère de la réalité que ce qu'elle a de noble, pouvaient et devaient écrire avec pureté, délicatesse, élégance. L' « écriture » de Balzac est la seule qui s'appropriât à son œuvre. Quand Balzac ne se préoccupe pas de faire du style, il écrit toujours assez bien. Un réaliste n'a pas de style; j'entends par là que son style, « soumis à l'objet », ne prétend que le reproduire. Tel est celui de Balzac. On ne conçoit pas la Comédie humaine autrement écrite, je ne veux même pas dire mieux écrite. Dans ses violences et ses raffinements, ses bigarrures, ses saccades, ce style trouble, hasardeux, tantôt brutal et tantôt dissolu, où l'écrivain mèle les ellipses aux surcharges, les grimaces aux caresses, les obscurités aux miroitements, s'est modelé de lui-même sur les disparates et les incartades de la vie, que Balzac a représentée tout entière.

L'auteur de la Comédie humaine n'appartient pas à la famille des génies harmonieux, qui composent leur œuvre de haut, avec une sérénité dominatrice. Effervescent, tourmenté, fiévreux, il est incapable de se posséder. Aucun de ses ouvrages ne réalise cette perfection que d'autres atteignent sans effort, et que son impatience même l'empêche d'atteindre. Les plus vifs admirateurs de Balzac lui reconnaissent eux-mêmes d'énormes défauts. Cela ne l'empêche pas d'être le maître incontesté de toute la littérature romanesque. Il se tint en dehors et au-dessus des écoles. Nos réalistes le revendiquent non sans raison pour leur ancêtre; mais son réalisme n'enfermait point l'art dans une formule étroite. Il fait du roman l'image complète de la vie sociale. Et il ne peint pas seulement les hommes de son siècle, mais encore ceux de tous les siècles. Non moins admirable comme romancier de caractères que comme romancier de mœurs, son œuvre est un « immense magasin de documents », de documents historiques et aussi de documents humains. Elle rivalise avec la nature d'amplitude et de diversité. Si mêlée et imparfaite que soit l'œuvre de Balzac, comparée à l'idéal classique, il est, parmi nos peintres de la vie humaine, nos « créateurs d'âmes », le plus fécond et le plus puissant.

BIBLIOGRAPHIE

Sur Sénancour et « Oberman » : **Sainte-Beuve**, préface de l'édition d'*Oberman* publiée en 1833, *Portraits contemporains*, I. — **George Sand**, préface d'*Oberman* publiée en 1847.

Sur Benjamin Constant et « Adolphe » : **Sainte-Beuve**, *Nouveaux lundis*, I; *Portraits littéraires*, III. — **Faguet**, *Politiques et Moralistes du XIXe siècle*, 1re série.

Sur George Sand : **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*, I; *Portraits contemporains*, I. — **A. Vinet**, *Études sur la littérature française au XIXe siècle*. — **O. d'Haussonville**, *Études biographiques et littéraires*. — **J. Lemaître**, *Les Contemporains*, IV. — **Caro**, *George Sand*. — **A. France**, *La vie littéraire*, I. — **Faguet**, *Études littéraires sur le XIXe siècle*. — **Brunetière**, *Évolution de la poésie lyrique*. — **G. Pellissier**, *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle*.

Sur Stendhal : **Balzac**, *Études sur M. Beyle*. — **Mérimée**, *H. B.*, *notice nécrologique*. — **Sainte-Beuve**, *Causeries du lundi*, IX. — **Taine**, *Essais de critique et d'histoire*. — **Zola**, *Les Romanciers naturalistes*. — **Bourget**, *Essais de psychologie contemporaine*. — **E. Rod**, *Stendhal*.

Sur Mérimée : **Sainte-Beuve**, *Portraits contemporains*, III; *Causeries du lundi*, VII. — **Taine**, *Prosper Mérimée*. — **A. France**, *La vie littéraire*, II. — **Faguet**, *Études littéraires sur le XIXe siècle*. — **A. Filon**, *Mérimée*.

Sur Balzac : **Sainte-Beuve**, *Portraits contemporains*, II; *Causeries du lundi*, II. — **Taine**, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. — **Th. Gautier**, *Honoré de Balzac*. — **Scherer**, *Études sur la littérature contemporaine*, IV. — **É. Zola**, *Le Roman expérimental; Les Romanciers naturalistes*. — **A. France**, *La vie littéraire*, I. — **P. Flat**, *Essais sur Balzac; Nouveaux essais sur Balzac*. — **E. Biré**, *H. de Balzac*. — **G. Pellissier**, *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle*.

CHAPITRE X

L'HISTOIRE [1]

Les grandes écoles historiques. — On a dit maintes fois, après Augustin Thierry, « que l'histoire serait le cachet du XIX[e] siècle et qu'elle lui donnerait son nom, comme la philosophie avait donné le sien au XVIII[e] ». Il y a toujours de la trahison dans ces jugements absolus qui prétendent usurper le droit à la vérité; mais on ne dépassera pas la mesure en disant que jamais le rameau historique de la littérature française n'a porté des fruits plus précieux et plus variés que de notre temps.

La première éclosion des grandes œuvres historiques a coïncidé, au début de ce siècle, avec le renouveau littéraire du romantisme. Les causes générales du mouvement littéraire et du mouvement historique sont les mêmes; il est superflu de les rappeler. « Les sociétés anciennes périssent; de leurs ruines sortent des sociétés nouvelles; lois, mœurs, usages, coutumes, opinions, principes même, tout est changé. Une grande révolution est accomplie, une plus grande révolution se prépare;

1. Par M. J. de Crozals, professeur à la faculté des Lettres de l'Université de Grenoble.

2. *Dix ans d'études historiques*, Préface, p. 17. — Thiers a écrit, dans le même esprit : « J'ai toujours considéré l'histoire comme l'occupation qui convenait non pas exclusivement, mais spécialement à notre temps... Je me suis livré aux travaux historiques dès ma jeunesse, certain que je faisais ce que mon siècle était particulièrement propre à faire. » *Hist. du Consulat et de l'Empire*, t. XII, *Avertissement de l'auteur*, p. V.

la France doit recomposer ses annales, pour les mettre en rapport avec les progrès de l'intelligence. » C'est en ces termes qu'au début de la *Préface* de ses *Études historiques*, Chateaubriand cherche à rendre raison des sympathies secrètes qui inclinent vers l'histoire tant de généreux et puissants esprits. On se sent sur la lisière de deux mondes; avec cette exagération des sentiments et cette courte vue qui sont le propre des contemporains, on croit avoir rompu tous les liens avec le passé; et le calme renaissant, un élan de piété filiale porte à les renouer, du moins dans l'ordre de l'intelligence et dans le monde des souvenirs.

Cet acte de piété intellectuelle paraissait sans danger. La Révolution française avait été « le plus grand effort auquel se soit jamais livré un peuple, afin de couper, pour ainsi dire, en deux sa destinée ». Il fallait peut-être cet excès même pour rendre possible un retour des esprits. C'était un lieu commun, dans le quart de siècle qui avait suivi la Révolution, que rien n'avait survécu du passé. On put en aborder l'étude avec moins de préventions puisqu'il n'était plus à craindre. La justice, devenue sans danger, fut facile; il se trouva des hommes capables d'étudier et de juger l'histoire du passé national comme une histoire à jamais close.

Il y eut mieux encore. Les événements merveilleux que la fortune avait ramassés dans un temps si court étaient pour l'esprit à la fois un stimulant et une lumière. Si la révolution philosophique du dernier siècle avait rendu la raison de l'historien plus ferme, la révolution politique l'avait rendue plus libre; Mignet en a fait la remarque. Les prodigieux contrastes des faits contemporains devaient donner le branle à l'imagination; l'intelligence du passé tirait du présent un secours que nulle autre époque n'eût pu lui fournir à un égal degré; tous les horizons de l'histoire s'éclairaient de feux nouveaux. La comparaison du passé avec les faits d'hier se faisait, sans qu'on y songeât, dans chaque esprit; la psychologie des grands hommes et celle des foules, l'intelligence des guerres, l'instinct de la conquête, l'ivresse de la victoire et l'amertume des grands revers, l'œuvre réparatrice ou funeste de la diplomatie, l'action irrésistible et le tumulte des assemblées, l'orage politique des

rues, tout ce que le passé pouvait offrir, n'était, semblait-il, que du présent refroidi et projeté dans le lointain du temps. C'est ainsi, « qu'inspirés par ces grands spectacles », quelques esprits vigoureux purent « tout à la fois acquérir la connaissance exacte des faits et reproduire avec force les grandes scènes qui se jouaient sur le théâtre du monde ». Mignet pose en ces termes, avec sa maîtrise ordinaire, les conditions et les éléments de succès des historiens, ses émules.

Au lendemain de la Révolution, l'œuvre de la réorganisation politique de la France était assez grande pour suffire aux ambitions les plus hautes; on n'en pouvait imaginer qui fût plus difficile ou plus noble. Aussi la politique est-elle la première inspiratrice de tous ces talents qui s'appliquent à l'étude de l'histoire. Ceux même dont l'esprit parut le plus affranchi des préoccupations politiques et qui vouèrent plus tard à l'histoire un culte désintéressé, ne vinrent à elle qu'à travers la politique; ils traversèrent le Forum pour monter au Temple. Ces conditions communes impriment à tous les historiens de la première moitié du XIXe siècle un commun caractère; ils furent tous, par l'ambition de la pensée, des hommes d'action, dont l'énergie se dépensa, tout entière ou en partie, dans l'œuvre des lettres. Les différences qui éclatent entre eux relèvent du tempérament intellectuel de chacun; on en chercherait en vain le principe dans le caractère de leur inspiration, qui est commune. La politique les a tous touchés; et, chez aucun, cette empreinte de feu ne s'est jamais complètement effacée.

I. — L'École de l'Imagination.

Augustin Thierry (1795-1856); un accent nouveau. — « Il y a déjà sept cents ans que ces hommes ne sont plus. Qu'importe à l'imagination? pour elle, il n'y a point de passé, et l'avenir même est du présent. » Quand il fermait sur ces paroles un de ses livres de l'*Histoire de la Conquête de l'Angleterre* [1], Augustin Thierry ne faisait-il pas, sans y songer,

1. Liv. IV.

le manifeste d'une école historique nouvelle? — « L'amour des hommes comme hommes, abstraction faite de leur renommée ou de leur situation sociale;... une sensibilité assez large pour s'attacher à la destinée d'un peuple entier comme à la destinée d'un seul homme, pour la suivre à travers les siècles avec un intérêt aussi attentif, avec des émotions aussi vives que nous suivons les pas d'un ami dans une course périlleuse... ce sentiment est l'âme de l'histoire [1]. » Tout voir et tout reproduire avec le mouvement et les couleurs de la vie, aimer et animer le passé par l'amour, voilà certes des accents nouveaux et une méthode nouvelle d'écrire l'histoire.

Augustin Thierry avait de vingt-cinq à trente ans quand il écrivit ces lignes. Dès quinze ans, il avait eu la première révélation de son génie, dans un de ces brusques chocs où les anciens auraient vu l'invasion d'un dieu. La lecture des *Martyrs* l'enflamma : « L'impression que fit sur moi le chant de guerre des Francks eut quelque chose d'électrique. Je quittai la place où j'étais assis, et marchant d'un bout à l'autre de la salle, je répétai à haute voix et en faisant sonner mes pas sur le pavé : « Pharamond ! Pharamond ! nous avons combattu avec l'épée !... » Ce moment d'enthousiasme fut peut-être décisif pour ma vocation à venir [2]. »

Mais les effets ne s'en firent pas sentir tout d'abord ; la portée en fut mystérieuse et longue. Ce fils d'une famille modeste de Blois, élevé comme boursier au collège de sa ville natale, admis en 1811 à l'École normale, se laissa prendre tout d'abord aux séductions de la polémique : et son imagination, qui n'avait pas encore découvert son véritable objet, égara quelque temps ce fougueux adolescent à la suite de Saint-Simon dans des théories de réorganisation sociale. Ce commerce de deux années ne fut pas stérile ; il fortifia peut-être en lui cette sympathie pour les foules obscures, ce sens des rapports tout-puissants et mystérieux qui lient l'homme à l'homme, les classes aux classes. L'historien ne fut jamais infidèle à l'esprit de la secte. L'œuvre de la Révolution était accomplie; mais le retour des Bourbons avait remis les partis en présence;

1. *Première lettre sur l'histoire de France* (Courrier français, 13 juillet 1820).
2. Préface des *Récits des temps mérovingiens*.

la résignation n'était pas descendue dans les âmes, et on eût dit, en 1815, que les anciens privilégiés étaient prêts à déployer pour la revendication de leurs avantages perdus plus d'ardeur qu'ils n'en avaient mis, vingt ans auparavant, à leur défense. Le pamphlet de M. de Montlosier, *De la Monarchie française*, était une déclaration de guerre à quiconque datait de 1789 une ère nouvelle. Au premier rang de ceux qui relevèrent le défi se montra tout à coup, en 1817, l'ancien « fils adoptif » de Saint-Simon. Le *Censeur Européen*, jusqu'en 1820 et après sa suppression, le *Courrier français*, de juillet 1820 à janvier 1821, ouvrirent leurs colonnes à ce publiciste dont la verve poursuivait des mêmes traits le despotisme militaire, la tyrannie révolutionnaire, l'oppression des consciences. Mais s'élevant d'un vol hardi au-dessus des disputes journalières, Augustin Thierry se plaisait déjà à rechercher dans le passé les titres de son parti et les raisons de sa foi politique. Il aimait dans l'histoire la lumière qui devait éclairer sa conscience politique.

L'idée première de l'œuvre. — Mais, en dépit de lui-même, un secret instinct le ramène par intervalle à la conception de l'histoire désintéressée, soustraite aux préoccupations des luttes journalières. Le XVIIIe siècle avait laissé dans son héritage l'admiration des libertés anglaises ; et, d'abord docile, Augustin Thierry y recueillit ce principe. Mais l'admiration traditionnelle fit bientôt place à « un certain dégoût », quand il crut voir que les institutions anglaises « contenaient plus d'aristocratie que de liberté ». Il lut l'ouvrage de Hume ; et tout à coup, « je fus frappé, dit-il, d'une idée qui me parut un trait de lumière et je m'écriai en fermant le livre : « Tout cela date d'une conquête ; il y a une conquête là-dessous. »

N'est-ce pas le lieu de signaler un trait de cet esprit ? Il procède par soudaines illuminations, sans que rien l'y ait préparé, par un heurt imprévu et violent ; il est tiré des ténèbres par une main invisible ; la vérité se découvre tout à coup à lui et son imagination charmée jouit passionnément de ce spectacle. Mais presque aussitôt l'esprit critique reprend ses droits ; l'imagination et la science luttent en lui, et après s'être disputées à qui dominera sans partage, font un accord et mènent ensemble un glorieux triomphe. Augustin Thierry procède alors en

histoire comme ces favoris du génie mathématique à qui la nature a donné l'intuition de ses mystères et qui fondent sur une hypothèse une série d'immortelles découvertes. Le choix et le maniement de l'hypothèse classent un esprit : hasardeuse, elle égare celui qui s'y livre et le discrédite : hardie et féconde, elle est le plus infaillible comme le plus mystérieux des guides, et elle exalte son auteur. Elle est la part divine de l'œuvre ; comme le génie du poète et de l'artiste, elle doit tout aux dons supérieurs de l'imagination. L'hypothèse, qu'il le confesse ou qu'il le nie, est l'étoile qui, pendant la partie la plus laborieuse de sa carrière, guidera Augustin Thierry vers la vérité.

C'est encore l'hypothèse qu'il posera, dès 1818, au seuil de l'histoire nationale : « Je crus apercevoir, dans ce bouleversement si éloigné de nous (VIe siècle) la racine de quelques-uns des maux de la société moderne ; il me sembla que, malgré la distance des temps, quelque chose de la conquête des barbares pesait encore sur notre pays. » Rien ne prouve mieux la qualité de l'esprit d'Augustin Thierry que d'avoir échappé au péril qu'il courait à entrer dans la carrière de l'histoire par la voie de l'hypothèse et de l'imagination ; il est tel carrefour où des allées engageantes ne mènent qu'au roman historique ou au pamphlet. Arrivé là, il sut choisir le sentier aride et sûr de l'érudition et du commerce des textes.

Augustin Thierry publiciste. — Augustin Thierry était marqué du sceau des grandes destinées ; car ses succès de publiciste auraient suffi à contenter une ambition moins haute et tout autre s'y fût peut-être borné. Trois quarts de siècle ont à peine refroidi la verve de ses articles du *Censeur* et du *Courrier*. Les rapides pages intitulées *Sur l'antipathie de race qui divise la nation française* sont le manifeste éloquent d'un parti qui saura tout sacrifier, la douceur même du sol natal, plutôt que de perdre les libertés lentement conquises. « La mer est libre et un monde libre est au delà. Nous y retrouverons nos âmes, nous y rallierons nos forces. » L'*Histoire véritable de Jacques Bonhomme* est d'une facture serrée, vigoureuse ; l'éclat des vieilles chroniques l'éclaire çà et là de sombres reflets et on a pu dire qu'elle faisait penser à Tacite [1]. Ce n'est pas une allé-

1. M. Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 15 nov. 1895.

gorie ; c'est la mise en pied d'un personnage vivant, d'un héros d'infortune dont les souffrances séculaires se déroulent d'un conquérant à un conquérant, de César à Napoléon. Déjà, dans la violence même des idées, le charme et la poésie de l'expression : « Il y a vingt siècles que les pas de la conquête se sont empreints sur notre sol ; les traces n'en ont pas disparu ; des générations les ont foulées sans les détruire ; le sang des hommes les a lavées sans les effacer jamais. Est-ce donc pour un destin semblable que la nature forma ce beau pays que tant de verdure colore, que tant de moissons enrichissent et qu'enveloppe un ciel si doux? »

La conception historique d'Augustin Thierry. — On fait tort à ce génie quand on le représente mis soudainement en activité par le tragique spectacle d'une conquête particulière et se limitant étroitement à cette étude, à ce récit. La pensée mère de l'œuvre d'Augustin Thierry a une tout autre ampleur ; elle a ce caractère de généralité qui séduit les esprits vigoureux, parce qu'ils croient pouvoir en déduire un ordre de lois et un système d'explications du monde historique. Thierry voit dès l'aube de l'histoire européenne des populations diverses « se juxtaposer et envahir les unes sur les autres ». Dans ces luttes obscures, la loi de la force exerce souverainement son empire ; mais les vainqueurs d'un siècle sont à leur tour les vaincus des siècles suivants, jusqu'au jour où, de ces chocs pétrie, l'unité nationale prend sa forme définitive dans les cadres fixés par la nature. Déblayant l'humus des siècles, l'historien poète découvre, à des profondeurs étranges, « les couches de populations rangées dans les différents sens où s'étaient dirigées les grandes migrations des peuples ». Rien ne meurt, au sens vrai du mot, et la vie n'est qu'une série de transformations ; le présent s'explique par le passé et les générations mortes, même foulées par la conquête, ont laissé d'elles-mêmes d'innombrables vestiges. Mais l'œuvre du temps atténue les contrastes, fond les variétés, éteint les ressentiments ; sur une base faite d'éléments incohérents s'élève, par le lent effort des siècles, le monument de l'unité nationale. De ce système, l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre* devait être la première vérification expérimentale ; la seconde fut l'*Essai sur l'histoire du tiers état*.

A la lueur de cette conception, les différentes classes d'une société se dégageaient du fond terne où elles avaient été jusqu'alors confondues; on les suivait dans leur fortune historique, à travers les changements multiples de leur condition, de leur régime de vie, de leur travail, de leur armement, de leur costume. Comme, de ce qui touche à l'homme, rien n'est indifférent pour le bien connaître, on s'aperçut que cet être collectif, race, peuple, corporation, resterait toujours à l'état de fantôme, si on ne lui appliquait la même curiosité, aussi diverse, aussi réelle, s'attachant au détail des choses. Par scrupule de vérité, Thierry en arrivait donc à chercher la couleur locale, et son imagination servait avec un rare bonheur ses préoccupations d'érudit. Comment de sa retraite, au fond des archives, il trouva moyen de voisiner avec les romantiques, son admiration pour Walter Scott le dit assez. Il reçut de lui un ébranlement semblable à celui que lui avaient donné les *Martyrs*. « Ce fut avec un transport d'enthousiasme que je saluai l'apparition du chef-d'œuvre d'*Ivanhoë*. » Thierry était alors dans cette période d'intense labeur d'où devait sortir l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre*. Il trouva que dans le roman « tout était d'accord avec les lignes du plan qui s'ébauchait alors dans son esprit », et il en conçut un grand espoir. Les deux maîtres du romantisme, Chateaubriand et Walter Scott, servaient ainsi de parrains intellectuels au nouveau maître de l'histoire.

Quand il eut goûté l'enivrement de la découverte dans ces régions mystérieuses du passé, le publiciste mourut en lui. Bien que l'année 1821 et les suivantes n'aient pas manqué d'événements capables d'exciter sa verve, il semble n'y avoir pas assisté; il les voit, il y prend de l'intérêt; mais le meilleur de son être est ailleurs. Dans le silence des bibliothèques, il s'absorbe dans « l'extase » du vénérable passé. « Je n'avais aucune conscience de ce qui se passait autour de moi. La table où j'étais assis se garnissait et se dégarnissait de travailleurs; les employés de la bibliothèque ou les curieux allaient et venaient par la salle; je n'entendais rien, je ne voyais rien; je ne voyais que les apparitions évoquées en moi par ma lecture. » C'était le barde chantant sur sa harpe celtique l'éternelle attente du retour d'Arthur, le *roi de mer* se jouant dans la tempête qui le porte où il veut

aller, les populations surprises par les pirates et livrées en proie, les terres partagées, le suprême refuge des vaincus dans les marais et dans les bois, une immense clameur de joie féroce dans le camp des vainqueurs, ce murmure étouffé des victimes que les contemporains avaient à peine entendu et dont l'écho, à travers les âges, se répercutait mystérieusement jusqu'à lui. 1821 fut pour Augustin Thierry l'année charmante où il conçut son œuvre; son esprit, libre encore du souci d'édifier, planait sur les matériaux innombrables de l'œuvre et, dans ses jeux savants, les combinait de mille manières; puis renversait ce fragile monument de rêve, pour le relever aussitôt sur un nouveau plan. Le labeur véritable commença au choix de la méthode.

Le choix de la méthode. — Devait-il prendre des modèles, et lesquels? Il écarta tout d'abord les historiens du XVIIIe siècle, trop préoccupés de la philosophie de leur temps. Comme ils avaient « traité les faits avec le dédain du droit et de la raison », ils pouvaient être d'excellents ouvriers de révolution; mais le sens de la véritable histoire leur manquait. Le charme des chroniques ne pouvait s'emprunter, parce que rien ne confine plus au pédantisme que la naïveté voulue. La belle ordonnance antique (si même elle pouvait s'imiter) ne satisfaisait plus l'esprit moderne, plus curieux, plus complexe. Thierry s'interdit donc l'imitation d'un modèle; il eut l'ambition de créer un genre.

Le choix de la méthode est dans un rapport étroit avec la conception même de l'histoire. Aux yeux de Thierry, « toute composition historique est un travail d'art autant que d'érudition; le soin de la forme et du style n'y est pas moins nécessaire que la recherche et la critique des faits ». Il a défini luimême son effort : « allier, par une sorte de travail mixte, au mouvement largement épique des historiens grecs et romains la naïveté de couleur des légendaires et la raison sévère des écrivains modernes. » Le merveilleux est que ce triple procédé n'ait amené ni heurt ni disparate. Dans la trame savamment tissée du récit, le jugement de l'historien se teint des couleurs mêmes du temps; il n'a rien de la sécheresse du commentaire, qui suspend l'action et découvre l'auteur. Les textes des documents originaux livrent à ce maître investigateur le

meilleur, le plus pur d'eux-mêmes; et cette essence, également distribuée par mille canaux secrets, circule comme un principe de vie dans le corps de la narration. Rien n'arrête et n'étonne; dans ce monde reconstitué par l'imagination de l'historien on se sent dans un monde réel. On pénètre jusqu'aux hommes de jadis à travers les siècles; mille faits locaux nous les font voir vivant et agissant; ce ne sont pas seulement les personnages individuels qui retrouvent une sorte de vie historique; les masses d'hommes elles-mêmes prennent un corps et s'animent; ainsi, comme Thierry en exprimait l'espoir, « la destinée politique des nations offrira quelque chose de cet intérêt humain qu'inspire involontairement le détail naïf des changements de fortune et des aventures d'un seul homme. »

La passion qui anime toute l'œuvre d'Augustin Thierry vient à la fois de son esprit et de son cœur; elle est du savant et elle est de l'homme, mais plus encore du second que du premier. Il a sans doute l'ambition de porter dans l'histoire « la certitude et la fixité qui sont le caractère des sciences positives ». Il croit à l'histoire comme à la science; mais cette science a les hommes pour objet: et sa passion s'échauffe de principes nouveaux. L'*homo sum* tressaille en lui. Cette grande pitié est partout dans son œuvre, et l'accent en est si dominant qu'il suffirait à en établir l'unité. Dès le début de l'*Histoire de la conquête*, il en fait l'aveu : « En présence des vieux documents où sont retracées avec détail les souffrances de ceux qui ne sont plus, un sentiment de pitié s'éveille et se mêle à l'impartialité de l'historien, pour la rendre plus humaine... » Avant lui (il en fait l'observation), les historiens écrivant l'histoire d'une conquête allaient « des vainqueurs aux vaincus; ils se transportaient plus volontiers dans le camp où l'on triomphe que dans celui où l'on succombe ». Par une pente inverse, Augustin Thierry va d'abord aux vaincus: la cause opprimée est la sienne, il laisse aux dieux et à l'aveugle fortune leur complaisance pour le triomphe.

Dans une âme moins forte, cette pitié pouvait devenir un danger et fausser le sentiment de la justice. Ce fut l'œuvre de sa volonté de brider toujours la passion ou de ne lui rendre la main que là où sa fougue était sans danger. On peut suivre chez Augustin Thierry ce progrès continu de la passion à l'impartia-

lité; et cette impartialité, que l'on sent encore frémissante, est d'essence supérieure; elle est le prix d'un effort de l'intelligence servi par une longue vertu.

La rédaction de l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre* dura trois ans : 1822-1825. « Le succès que j'obtins passa mes espérances. » Mais Thierry n'était pas de ceux qui se détournent de leur œuvre quand elle est sortie de leurs mains; toute sa vie[1], il remania l'*Histoire de la conquête* et il se fit un devoir d'exercer envers lui-même toutes les sévérités de la critique. Toute sa vie aussi il élabora cette idée de la race, conception fondamentale de son œuvre, et qui, mal comprise ou exagérée, menaçait d'en fausser l'esprit.

La théorie de la race. — Ce n'était pas en effet la moindre nouveauté de cet ouvrage que de servir de démonstration à une théorie aussi hardie. Ce qu'il y a de vérité dans les effets de la race est d'ordre essentiellement contingent; cette action, presque souveraine dans les âges barbares, s'affaiblit insensiblement jusqu'à devenir insaisissable, sous l'influence du progrès des mœurs; c'est le triomphe de la civilisation de fondre ces différences originelles et de résoudre l'antagonisme en unité. Séduit par son système, Thierry pouvait ne jamais en découvrir le vice, s'enfermer dans une doctrine exclusive et limiter à jamais son horizon. Sa sincérité le sauva de ce danger. Plus d'un quart de siècle après son premier grand ouvrage, il publiait l'*Essai sur l'histoire du tiers état* (1853), qui est, en dépit de l'auteur, le plus éclatant démenti donné à la doctrine. On y voit au début « deux races d'hommes, deux sociétés qui n'ont rien de commun que la religion, violemment réunies, et comme en présence, dans une même agrégation politique »; au terme, le corps de nation le plus fortement cimenté qui fut jamais. L'histoire du tiers état, qui commence au lendemain des temps barbares et dans leur confusion violente, se ferme sur le mot touchant de Bailly souhaitant la bienvenue au clergé et à la noblesse : « La famille est complète. » L'*Histoire de la conquête* a pour terme la formation du peuple anglais, et l'*Histoire du tiers état*, celle de la nation française. Thierry avait pris son

1. Le jour même de sa mort, à quatre heures du matin, il réveilla son domestique et lui dicta un léger changement à une phrase de la *Conquête*.

point de départ dans une conception semi-matérialiste de l'histoire ; il aboutit au spiritualisme le plus net.

Spiritualiste, elle le fut aussi, au sens le plus noble, cette existence tout entière, qui de toutes les œuvres de Thierry n'est pas la moins parfaite et qui est dans un rapport si étroit avec elles. L'hymne merveilleux que, dès 1834, aveugle et paralytique, il chantait en l'honneur de la science suffirait à glorifier un auteur ; on eût dit qu'en publiant alors *Dix ans d'études historiques* il faisait une liquidation du passé et comme son testament. De 1834 à 1856, il devait donner encore les *Récits des temps mérovingiens* (1840), les *Considérations sur l'histoire de France* et l'*Essai sur l'histoire du tiers état* (1853). La direction du comité chargé de la recherche et de la publication des monuments inédits eût suffi à remplir la vie d'un autre homme ; ce ne fut dans celle d'Augustin Thierry qu'une excitation à tirer du fatras des archives une œuvre d'art nouvelle.

Le style d'Augustin Thierry. — La question du style s'était offerte dès le premier jour à l'esprit d'Augustin Thierry ; il savait mieux que tout autre, que par lui seul vivent et durent les productions de la pensée. « J'aspirais, un peu ambitieusement peut-être, à me faire un style grave sans emphase oratoire, et simple sans affectation de *naïveté* et d'archaïsme ; à peindre les hommes d'autrefois avec la physionomie de leur temps, mais en parlant moi-même le langage du mien. » Décidé à épuiser les textes originaux et à en distribuer les débris dans son œuvre, il s'exposait au danger de faire une de ces marqueteries ingénieuses, dont le papillotage fatigue l'œil et l'esprit. Le moindre mal pouvait être d'aboutir à la froide mosaïque. Ce fut un charme de voir comment, au feu de sa passion, ces innombrables matériaux se fondirent en une matière une, éclatante et sonore et coulèrent d'un jet régulier. La traduction prend sous sa main un air de création ; nul n'a été plus fidèle, en paraissant ne s'inspirer que de sa propre pensée ; les phrases des vieux chroniqueurs, des hagiographes, des rimeurs pédants gardent, dans son texte, leur couleur et leur parfum ; tel ou tel texte traduit a pris, sous la plume d'Augustin Thierry, une personnalité nouvelle et définitive ; on ne conçoit plus pour eux une forme différente : tels le *Chant de mort* de Lodbrog, le

chant du *Jour du grand combat*, le court poème en l'honneur d'Erik ; et maint autre ; car à vouloir choisir, il y aurait embarras et injustice.

Les passages où, par intervalle, le style est moins fondu sont ceux où perce encore dans la pensée de l'auteur ce sentiment de défiance contre l'Église qu'il avait hérité du XVIIIe siècle. Mais ils sont rares et altèrent à peine la profonde impression de l'ensemble.

Tous les mérites de couleur, de réelle naïveté sans artifice, la reconstitution des paysages, des costumes, de tout le matériel de l'homme, la découverte des chemins secrets qui mènent à l'âme, tous ces mérites qui avaient fait de la *Conquête* un livre surprenant, se retrouvent dans les *Récits*, mais avec un fini qui ne saurait être dépassé. La rédaction de cet ouvrage tient du miracle ; l'auteur aveugle, paralysé, séparé du monde, porte et classe dans son esprit les souvenirs des lectures que lui font des lèvres amies : rien ne se perd du livre à lui ; quand il l'évoque, le souvenir docile se présente et se range à la place assignée par l'art. Cet historien qui n'a ni ses notes, ni ses impressions immédiates et directes, dicte comme les aèdes chantaient. Chateaubriand pouvait écrire : « L'histoire aura son Homère comme la poésie [1]. » Rien de plus surprenant peut-être dans toute notre littérature qu'un semblable effort de pensée appliqué à la composition d'une œuvre d'art. Thierry avait fait amitié avec les ténèbres, et les ténèbres lui ont été bonnes ; au lieu d'éteindre ses facultés créatrices, elles les ont concentrées et exaltées, en les réglant [2]. Jusque dans les ouvrages que l'art seul semblait avoir inspirés, la pensée politique, mais épurée et ennoblie par le patriotisme, guidait ce généreux esprit. Rien n'égale l'unité de cette vie et de ce caractère : « Il nous manque, écrivait-il en 1820, une histoire des citoyens, l'histoire des sujets, l'histoire du peuple. » C'est à cette œuvre qu'il a voué sa vie. Si l'on pouvait rendre aux mots leur énergie et leur simplicité première, en les purifiant de toute trivialité et de tout souvenir funeste, nous dirions volontiers d'Augustin

1. *Etudes historiques*, préface (*auteurs français*), etc.

2. « J'avance à pas lents, bien plus lents qu'autrefois, mais en revanche plus sûrs peut-être. » *Dix ans d'études historiques*, préface.

Thierry que ce grand artiste fut, et voulut rester avant tout, l'*enfant* du peuple et l'*ami* du peuple.

Brugière, baron de Barante (1782-1866). — « Scribitur ad narrandum. » — « La parenté de l'histoire avec la poésie vient de ce qu'elles s'adressent toutes deux à l'imagination. » — « Il n'y a rien de si impartial que l'imagination[1]. » Barante déploie hardiment son drapeau; l'éclat de la peinture, la modération dans les jugements, il attend tout de l'imagination seule. A consulter les dates, il devrait passer chef d'école, avant Augustin Thierry, puisque la publication des premiers volumes des *Ducs de Bourgogne* (1814-1828) est antérieure d'un an à la *Conquête de l'Angleterre*. Nous avons renversé les rangs à l'avantage du génie; mais il faut reconnaître que Barante est indépendant de Thierry, qu'il a été avant lui théoricien et artiste d'histoire; son originalité ne doit pas souffrir de l'ordre de notre exposition.

C'est par les lettres, non par la politique que Barante est venu à l'histoire; il a pris l'avenue droite et large, non les sentiers raboteux; il a donc porté, dès le premier jour, dans cette étude la sérénité et la belle indifférence de l'homme qui, avant tout, veut voir et savoir sans préoccupation de juger et de conclure. Il n'y avait rien du sceptique en lui; sa raison était ferme autant que sa conscience était droite et le dilettantisme littéraire n'était point son fait. Mais à une heure où on était las de l'histoire philosophique telle que le XVIIIe siècle l'avait entendue, il lui parut que regarder et juger le passé à travers les fumées de notre propre esprit était une outrecuidance souveraine, et qu'il y aurait plus d'équité envers les morts à les montrer directement tels qu'ils se sont peints eux-mêmes. Alors s'offrit à sa pensée le projet qui devait renaître spontanément plus tard dans l'esprit d'Augustin Thierry : extraire des mémoires et des chroniques des récits suivis et complets[2].

Une théorie n'est jamais que la forme abstraite dont nous revêtons nos préférences et un artifice pour favoriser nos aptitudes. Quand Barante réduisait l'histoire à la narration, c'est

1. *Histoire des ducs de Bourgogne*, préface, p. 26 et 35, édit. de 1839.
2. C'est le projet d'association formé en 1826 entre Augustin Thierry et Mignet, et rapidement abandonné.

que la grâce du roman avait opéré en lui[1]; le grand exemple de Walter Scott tentait son imagination. Dans ce cadre tracé par un art achevé, ne suffirait-il pas de substituer aux faits imaginaires les faits réels pour offrir une des formes les plus vivantes du genre *histoire*? On fausse en effet la pensée de Barante quand on l'accuse d'avoir voulu réduire l'histoire à la narration; on abuse contre lui de la *Préface* dans laquelle il plaide, avec une aimable variété d'arguments, la cause du genre nouveau. Ce genre littéraire de l'histoire narrative dont l'antiquité et le moyen âge avaient donné tantôt des modèles achevés, tantôt de brillantes ébauches, semblait frappé de mort. On la tenait pour écrasée à jamais sous le poids des idées générales, des jugegements philosophiques qui faisaient le prix de l'histoire au XVIII[e] siècle. La *Préface* est un procès en revendication de titres. l'*Histoire des ducs de Bourgogne* est la preuve par le fait.

Toute la partie se jouait en quelque sorte sur le choix du sujet, et ce fut un trait d'inspiration de choisir la fin du XIV[e] et le commencement du XV[e] siècle. Là, il pouvait y avoir harmonie parfaite entre les faits et la manière de les raconter. Pour que l'historien pût s'effacer, il fallait trouver une époque agitée de passions et d'intérêts plus que d'opinions et de croyances, sans conscience d'elle-même, avec une politique sans longue portée et des gouvernements sans principes. Le cadre chronologique était solidement fixé par la vie de quatre princes illustres; et cette histoire particulière, qui, par tous ses bords, touchait à l'histoire générale sans s'y perdre, avait assez d'ampleur pour soutenir une œuvre. Enfin, comme il s'agissait d'un travail en commandite, il importait de bien choisir ses associés. La liste s'ouvrait par le nom de Froissart et se fermait sur celui de Commines; on y voyait briller aussi Monstrelet, le Religieux de Saint-Denis et bien d'autres.

Sainte-Beuve a dit avec infiniment de raison : « Il a osé lutter avec le roman historique alors dans toute sa fraîcheur et sa gloire; il l'a osé presque sur le même terrain, avec des armes plutôt inégales, puisque la fiction lui était interdite, et il n'a pas été vaincu. Son Louis XI, pour la réalité et la vie, a sou-

1. « J'ai tenté de restituer à l'histoire elle-même l'attrait que le roman historique lui a emprunté. » Préface, p. 39.

tenu la concurrence avec *Quentin Durward.* » Le plus surprenant n'est pas d'avoir reproduit les formes et le mouvement de la vie d'autrefois; l'historien était porté par ses guides; mais on ne saurait trop admirer deux choses, l'art avec lequel les parties sont fondues et les soudures dissimulées, et cette constance héroïque dans l'effacement de soi qui ne se dément pas un instant et qui met en quelque façon l'auteur à la porte de son œuvre. « Ce que je pense de ce qui se faisait il y a quatre cents ans importe peu »; ce n'est rien de le dire; mais il faut, pour l'avoir fait, une surveillance de soi-même qui n'est pas commune.

On a abusé contre Barante du succès de cette œuvre; on a fait de lui le prisonnier du genre narratif. A le bien lire, on verrait que, d'après lui, ce genre ne saurait convenir à toutes les époques et que l'histoire de la Réforme ou des institutions politiques voudrait être traitée suivant une autre méthode. Il a donc fait une expérience littéraire et il a tenu contre le roman historique la gageure de donner, par la seule narration, à telle époque historique bien choisie, tout le charme de la fiction, tout le mouvement, toute la couleur du réel.

Barante était d'ailleurs convaincu que la narration ne suffisait pas à toute l'histoire, et il en donna lui-même la preuve. Lorsqu'il publia l'*Histoire de la Convention nationale* (1851) et l'*Histoire du Directoire* (1855), il se fit l'homme d'une autre méthode; ou du moins il tempéra sa méthode première par un principe nouveau; le moraliste se montra à côté du narrateur. Le droit de juger s'offrira dès l'épigraphe de l'ouvrage : *Jusque datum sceleri*. Mais en rentrant dans la lice commune, Barante perdit ses avantages; les fées bienveillantes qui l'avaient promené en triomphe à travers le XIVe et le XVe siècle lui faussèrent compagnie. Barante garde du moins l'avantage de rester dans l'histoire littéraire l'homme d'un genre et d'une œuvre. On lira longtemps encore l'*Histoire des ducs de Bourgogne*; on la citera toujours, parce qu'elle marque une date, une expérience et un succès.

Michaud et l' « Histoire des croisades » (1767-1839). — Il faut faire une place à Michaud, l'historien des croisades, et la chose n'est point aisée. Il a choisi pour sujet

une admirable matière de description et de récits, et ce n'est point un maître dans l'art d'écrire et de conter. Dans un ordre de questions où le XVIIIe siècle avait déliré, il reste sage, mais sans élévation; il redresse la fausse philosophie des Voltaire, des Robertson, des Hume, des Gibbon; mais sa propre philosophie chemine à fleur de sol et manque d'élan. Il a de l'érudition et le souci d'écrire; comme savant et comme écrivain, il reste d'ordre moyen. S'il faut le classer, c'est à l'école narrative qu'il appartient, de préférence à toute autre, ne fût-ce que par l'inspiration de son sujet. N'oublions pas, en effet, qu'il en eut la première intuition en écrivant la préface du roman de Mme Cottin, *Malek-Adel*. Son premier voyage à Jérusalem, il le fit donc par la pensée sur l'aile du romantisme.

Michaud publia son premier volume en 1811, le dernier parut en 1822. Il était donc en avance sur tous ceux qui aujourd'hui ont presque éteint sa gloire, et ce fut un novateur. Sans avoir l'élan qui emportait Augustin Thierry vers les premiers âges de notre histoire, il avait du moins, le premier, le mérite de remonter aux âges héroïques et poétiques de la France et de s'y établir par la pensée. La part d'invention est peut-être tout entière dans le choix du sujet, mais il y en eut vraiment. Le goût des choses antiques, la vieille gloire, la chevalerie, l'honneur de la vie guerrière dans sa rudesse et sa violence, il a goûté et fait revivre tout cela. Sans avoir reçu les dons supérieurs de l'imagination, il a eu toutefois l'honneur d'enflammer au spectacle de ces grandes choses l'imagination de son temps. Peut-être est-il de ceux qui ont offert aux poètes de la nouvelle école la clef de l'Orient.

Mais, il faut le dire, ce fut plus encore le mérite du sujet que de l'historien. Hésitant jusqu'à la fin de son œuvre entre la méthode narrative et la méthode philosophique, Michaud disserte autant qu'il raconte; et sa philosophie n'est qu'un sage éclectisme. Il prend à tous les jugements antérieurs sur les croisades ce qu'ils ont « de modéré et de raisonnable ». Mais l'ensemble ne fait pas corps. Il en est de même du style, qui roule des débris de chroniques; mais les vieilles histoires ne s'y sont pas fondues. Il n'a donc ni la solidité, ni l'éclat qu'eût réclamé un tel sujet. Toutefois, on n'oubliera pas que l'*Histoire des Croi-*

sades fut une œuvre de haute probité intellectuelle, un labeur sans cesse repris trente années durant. « Ma conscience d'historien n'est pas tranquille », disait Michaud avant d'avoir étudié sur les lieux mêmes le théâtre de son drame. Il mourut en relisant les épreuves d'une dernière édition.

Jules Michelet (1798-1874). Sa vie; la chronologie de ses œuvres. — De ces deux derniers auteurs à Michelet, il y a toute la distance qui sépare l'honnête ouvrier du génie. Il faut remonter à Augustin Thierry pour trouver, dans la même école, un nom qui puisse être rapproché du sien sans souffrir du voisinage. Mais combien ce terme d'école sonne faux, quand on veut parler de Michelet! Cet esprit d'une allure si libre et si fougueuse ne saurait se laisser emprisonner dans le cadre d'une classification : on l'a appelé tour à tour historien, poète, peintre, comme si la critique hésitait à lui attribuer une place fixe et craignait de limiter son génie. Lui-même, il s'est appelé un artiste. Lorsque Taine s'est appliqué à le « définir » il a dit : « M. Michelet est un poète, un poète de la grande espèce... Il écrit comme Delacroix peint et comme Doré dessine... La prose, ce semble, vaut ici la peinture. » Malgré la variété des œuvres où Michelet a répandu sa vie, il y a entre elles unité d'inspiration. Qu'il étudie les siècles écoulés, le temps présent, les grands types sociaux, les manifestations les plus grandioses ou les plus charmantes de la nature, c'est toujours l'imagination qui le conduit dans ces divers mondes qu'elle enchante; mais une imagination plus touchée par le monde intérieur que par le monde des corps, éveillée par les sentiments et les pensées plus que par le dehors des choses, et que Taine a désignée d'un mot merveilleusement exact : « l'imagination du cœur ». Plus qu'aucun autre écrivain, Michelet s'est mis tout entier dans son œuvre; il a vu le monde, le passé et le présent à travers ses passions, qui furent toujours nobles et désintéressées, mais qui projetaient sur les choses comme un éclatant reflet de son âme. L'homme et l'œuvre se pénètrent si intimement qu'on ne peut juger l'un sans connaître l'autre; si on les séparait, on courrait le risque de manquer de lumières ou de justice.

A ne regarder que les dehors, rien de plus simple que la vie de Michelet; et, vue d'ensemble, rien de plus noble. Né dans le

peuple, dans un coin ignoré de Paris, mais d'une famille qui avait gardé toute la sève provinciale de la Picardie et des Ardennes, l'enfant reçut ses impressions premières dans un milieu de travail austère, dans un cercle de gêne, de privations, sans air et presque sans espérance. Le cauchemar d'une lourde dette contractée par ses parents pesa longtemps sur cette enfance qui sut, à l'âge où les autres jouent, ce qu'est une saisie et un huissier. Elle en resta longtemps assombrie. Le noble métier du père fut comme un premier degré d'initiation aux choses de l'esprit; en voyant composer des livres et en levant des caractères d'imprimerie, l'enfant se prit de passion pour ces fragiles et tout-puissants organes de l'esprit. La lecture l'absorba; soit rencontre fortuite, comme il le raconte, soit préférence préparée par de secrètes affinités, il lut tout d'abord l'*Imitation de Jésus-Christ* et *Virgile*. Pour la première fois, cet enfant qui ne devait recevoir le baptême qu'à l'âge de dix-huit ans, « sentit Dieu ». Virgile lui découvrit le monde et l'homme, le charme de la nature et la mélancolie de la vie. « Je suis né de Virgile et de Vico », dira-t-il plus tard.

La condition des siens semblait le destiner à la vie d'un artisan; l'ambition de son père, qui pressentait en lui le « consolateur » futur, l'arracha vers quinze ans à ce milieu obscur où il avait grandi. La vie en commun au lycée froissa cette âme d'une sensibilité maladive, qui avait besoin de tendresse, et qu'un orgueil précoce replia sur elle-même. Michelet avait besoin d'amis et n'osa en chercher; il vécut solitaire au milieu de camarades qui en firent souvent un jouet. Il s'est peint lui-même tel qu'il était alors : « J'avais des airs effarouchés de hibou en plein jour ». Mais, dans ce reploiement sur lui-même, il prit conscience de sa force; dès 1816, il était au premier rang des écoliers de sa génération.

Ambitieux, mais d'une ambition contenue et réglée par le souvenir des misères de son enfance, d'une grande simplicité de mœurs et d'allure, s'alliant déjà à un certain orgueil intellectuel qui ne blessa jamais, il se détourne des tentations de la vie d'homme de lettres; il veut un « vrai métier », qui lui assure à jamais l'indépendance, la dignité de la vie, les loisirs de la pensée. Professeur au collège Rollin en 1822, il goûte avec

ivresse la joie d'enseigner. Ce commerce avec de jeunes esprits l'enchante; son âme délicate et prompte à l'effarouchement s'y épanouit en liberté. Son enfance avait laissé en lui un ferment de misanthropie; « ces jeunes générations aimables, dit-il lui-même, me réconcilièrent avec l'humanité... L'enseignement, pour moi, fut l'amitié. » Isolé du monde par un mariage précoce où il s'enferma, dédaigneux des relations mondaines, il ne vécut que pour la pensée. En 1827, il attire l'attention par la traduction abrégée de la *Science nouvelle* de Vico et par son *Précis d'histoire moderne*. L'art souverain avec lequel, dans ce petit ouvrage, l'historien groupait et coordonnait les faits, condensait sans sécheresse, animait d'un mot, peignait d'un trait, révéla un maître. Préparer un manuel et faire un livre, c'est le secret des forts.

Maître de conférences à l'École normale, Michelet fut en très peu de temps l'idole de ces jeunes générations qu'il animait de sa flamme toujours claire et vive. Il fut appelé à la cour de Louis-Philippe comme professeur d'histoire de la princesse Clémentine; mais il se raidit contre la séduction de la famille royale et, devant les princes, se retrouva plus que jamais plébéien. La défiance des rois était déjà un article de son *Credo*. Le gouvernement de Juillet lui donna cependant la chaire d'histoire et de morale au Collège de France (1838) et le titre de chef de la section historique des Archives; c'était remettre à l'historien la clef de son royaume. « Lorsque j'entrai pour la première fois dans ces catacombes manuscrites, dans cette nécropole des monuments nationaux, j'aurais dit volontiers comme cet Allemand entrant au monastère de Saint-Vannes : Voici l'habitation que j'ai choisie et mon repos aux siècles des siècles. »

Avant de se cloîtrer aux Archives, Michelet avait donné dans son *Introduction à l'histoire universelle* le programme de son œuvre historique : l'étude de la grandeur romaine lui semblait la préface nécessaire de l'histoire de la France. Ses deux volumes sur la *République romaine* sont de 1831. Mais le temps presse; l'étoffe de la vie se resserre et la France appelle son historien. En 1833, paraissent les deux premiers volumes de l'*Histoire de France*; le dernier volume est daté de 1867. « Après mes deux premiers volumes, j'entrevis dans ses perspectives

immenses cette *terra incognita*. Je dis : « Il faut dix ans »,... Non, mais vingt, mais trente. Et le chemin allait s'allongeant devant moi[1]. » Mais rien de régulier ni de terre à terre dans la composition même de cette grande œuvre ; dans ses sauts hardis et dans sa démarche capricieuse, l'auteur franchit les siècles; au sortir du moyen âge, il a besoin d'air et de lumière; il court à la *Révolution* dont il écrit l'histoire en huit années (1845-1853). « Fortifié et éclairé par elle », il revient à la Renaissance et à la Royauté moderne (1855-1867). Entre temps, çà et là, une échappée : les *Mémoires de Luther*, par exemple (1835); les *Origines du Droit* (1837), le *Procès des Templiers* (1842-1851). Sans parler de cette production inattendue, pleine de surprise et de charme, floraison poétique du grand monument : l'*Oiseau* (1856), l'*Insecte* (1857), la *Mer* (1861), la *Montagne* (1868).

La Révolution de 1848 fut pour Michelet ce que 1830 avait été pour Guizot : le terme marqué par le destin pour l'achèvement d'un cycle historique; mais l'illusion fut courte; plus éphémère encore le rêve de fraternité entre les nations qui, après 1867, occupa sa pensée. Le réveil de 1870 fut terrible. De ce jour, le déclin commença pour le vaillant homme dont le cœur avait toujours lutté si ardemment pour la France. La mort le prit le 9 février 1874 à Hyères, à midi, « en pleine lumière : il semblait que la nature voulût le récompenser de son culte passionné pour le soleil, source de toute chaleur et de toute vie » (G. Monod).

Le caractère de l'homme; ses opinions. — « Ma vie fut en ce livre, elle a passé en lui. Il a été mon seul événement[2]. » Rarement, en effet, l'identité fut plus complète entre l'œuvre et l'auteur; l'œuvre a été le reflet animé du caractère et des opinions de l'homme[3]. Michelet n'a vécu que pour penser et pour aimer; la bonté était le fond même de sa nature, mais une bonté parfois inquiète et jalouse qui exigeait des autres un abandon complet d'eux-mêmes et ne souffrait point de partage. Cette âme tendre était facilement blessée ; ses premières décep-

1. Préface de l'*Histoire de France*, édit. de 1869.
2. Préface de l'*Histoire de France*, édit. de 1869, p. 7.
3. « Rousseau, pour se confesser, raconte l'histoire de Rousseau, et Michelet, pour se confesser, raconte l'histoire de France. » (Jules Simon.)

tions accrurent sa défiance naturelle; et comme elle se passionnait toujours pour ou contre, incapable d'indifférence, elle se refusa à l'admettre chez autrui; le monde lui parut divisé en deux groupes inégaux et tranchés, les amis et les ennemis.

La solitude exalta cette imagination ardente qui vit et jugea le monde à travers sa passion; la noble pauvreté et la simplicité de sa vie nourrirent en lui un certain orgueil stoïcien; sa violente volonté abaissait par avance tous les obstacles. Conscient de son génie et soutenu par cette force, il n'est l'homme de personne; il fuit les écoles et les sectes, évite les doctrinaires et les romantiques : « J'étais mon monde en moi. » Rare exemple d'un esprit qui se façonne lui-même et met son orgueil à rester soi. « Je n'avais qu'une seule force, ma virginité sauvage d'opinion. »

Ce reclus volontaire n'était point à plaindre; dans le silence studieux dont il s'enveloppait, toute émotion s'amplifiait et devenait passion. Nul n'eut plus que lui le don de jouir ou de souffrir au contact du passé. « Je menais une vie que le monde eût pu croire enterrée, n'ayant de société que celle du passé et pour amis que les peuples ensevelis... J'aimais la mort. » Il entendait le secret des tombes; il jouissait de ce bruissement des ombres qui semblaient lui dire : « Histoire! compte avec nous!... Nous avons accepté la mort pour une ligne de toi. »

« Il se sentait partial, a dit Jules Simon; il s'en faisait gloire. Être partial, c'est être un homme. Il était juste en même temps; il voulait, il croyait l'être. Il croyait que sa partialité consistait à se réjouir ou à souffrir, comme homme de parti, du juste jugement qu'il prononçait comme historien. » Parti du peuple, il en garda toujours, et jalousement, l'empreinte profonde; l'âme populaire palpitait en lui, mais il était surtout du peuple de Paris; il en savait les secrets, les instincts, les passions; il aimait ses préjugés et ses vertus, l'esprit voltairien et le patriotisme.

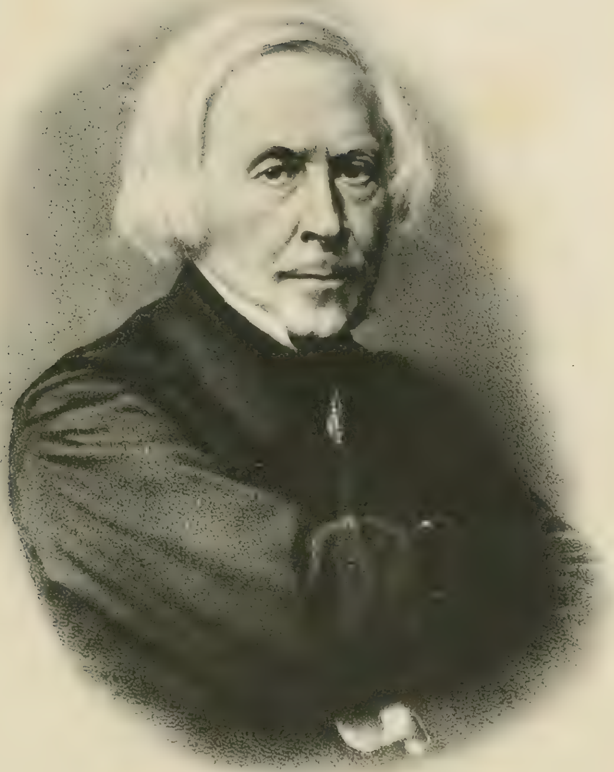
Venu à la vie sur la limite de deux époques, il grandit et se forma entre deux révolutions. « L'éclair de juillet » l'éblouit. « Dans ces jours mémorables, une grande lumière se fit, et j'aperçus la France. » Mais il la vit avec les yeux de son temps. C'est une chose remarquable en effet qu'avec son tout-puissant

esprit, sa culture raffinée et profonde, sa délicatesse et sa dextérité de pensées, Michelet doit demeurer asservi aux formes de sentir et de juger « d'un garde national des trois glorieuses[1] ». Il a la haine des rois, des prêtres; il ne voit l'Angleterre qu'à travers les souvenirs des pontons et de Sainte-Hélène; les Jésuites lui inspirent de l'humeur et de l'effroi. C'est le *Credo* d'un enfant de Paris au lendemain de 1830. Michelet y ajoute le culte de l'Allemagne, « ma chère Allemagne ».

Cette intransigeance ne sera-t-elle pas pour l'historien un principe de faiblesse et d'erreur? Michelet échappe à ce danger par son inconséquence et ses variations. Son imagination créatrice ressuscitait avec tant de puissance à ses yeux les différents âges du passé que, s'oubliant lui-même ou se livrant au charme, il se faisait le contemporain des hommes qu'il étudiait, se fondait et renaissait et vivait en eux. Ses œuvres les plus parfaites sont du temps où il savait ne pas résister à cette métamorphose de lui-même, lorsque au lieu de se poser loin des événements comme un juge, il se livrait à leur courant comme un témoin passionné; lorsqu'il suivait comme un homme du temps les étapes de la vie de l'humanité et donnait au lecteur l'illusion que cet historien de trente-cinq ans avait vécu des siècles et des siècles. Il y a de lui un mot profond : « Je me perdis de vue, je m'absentai de moi. » Admirable sans doute, même alors qu'il reste lui et subit la tyrannie de ses préjugés, il touche au parfait quand il oublie le temps où vécut sa chair, pour revivre en son âme de poète au milieu des morts et animer leur poussière.

L'œuvre historique de Michelet. — « Peut-être dans cinquante ans, a écrit Taine, quand on voudra définir l'Histoire de Michelet, on dira qu'elle a été l'épopée lyrique de la France. » La part est égale dans ces lignes à la critique et à l'éloge; et, tout pesé, c'est peut-être la vérité même. L'imagination, à un certain degré de puissance, et quand elle est capable de créer, s'allie mal d'ordinaire avec les mérites sévères du chercheur, de l'érudit et du critique. Il y avait donc, semble-t-il, quelque témérité à tenter d'écrire l'histoire avec un génie créé pour d'autres tâches et qui se trouvait être à lui seul un principe d'erreur.

1. Le mot est de M. É. Faguet.



Armand Colin & Cie Éditeurs, Paris

MICHELET

D'après un cliché photographique de Meyer et Pierson

Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris.

Aussi l'œuvre ne ressemble-t-elle à aucune autre; l'auteur en a le sentiment : « (J'avais une force...) la libre allure d'un art à moi, et nouveau. » — « J'étais artiste et écrivain alors, bien plus qu'historien. » Il parle aussi du « talisman secret qui fait la force de l'histoire »; et c'est la sympathie, l'amour, le sourire. Cet amour qui donne l'intuition de tout et qui est capable de miracles, nul n'en fut pénétré autant que lui. Armé de ce talisman, il peut appliquer au passé le mot de l'Évangéliste : « *Etiamsi mortuus fuerit, vivet.* » Les morts se lèvent à sa voix, marchent et parlent. « Je ne tardai pas à m'apercevoir que dans ces galeries (les Archives) il y avait un mouvement, un murmure qui n'était pas de la mort... Ces papiers ne sont pas des papiers, mais des vies d'hommes, de provinces, de peuples. D'abord, les familles et les fiefs, blasonnés dans leur poussière, réclamaient contre l'oubli. Les provinces se soulevaient.. tous vivaient, tous parlaient... Et à mesure que je soufflais sur leur poussière, je les voyais se soulever. Ils tiraient du sépulcre qui la main, qui la tête, comme dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange ou dans la *Danse des Morts.* » Ce ne sont point des fantômes qui hantent sa pensée, mais des êtres réels, créés à nouveau par lui; il les voit, les touche, les connaît par leur nom et leur parle. « Doucement, messieurs les morts; procédons par ordre, s'il vous plaît. »

Avec ce don merveilleux, la recherche devient un attrait. L'historien ne se sent plus en dehors du temps qu'il étudie et, isolé de lui, il n'en est plus distinct; il se meut en lui, coudoie ses foules, frémit de ses passions, connaît le secret de ses grands hommes qu'il voit agir dans leur existence publique et privée. L'histoire ainsi vue et préparée est comme un roman personnel; c'est le passé aperçu à travers une âme. « L'historien qui entreprend de s'effacer en écrivant, de ne pas être, n'est point du tout historien[1]. » — « En pénétrant l'objet de plus en plus, on l'aime;... le cœur ému a la seconde vue, voit mille choses invisibles au peuple indifférent. L'histoire, l'historien se mêlent en ce regard[2]. »

Au charme du spectacle, l'œuvre se développa et prit des

1. Préface de 1869.
2. *Id.*

proportions inattendues. L'*Histoire de France* ne devait avoir que cinq volumes, et le sixième a pour matière Louis XI. Cette première partie fait un tout, et bien que dans la pensée de l'auteur la continuité et la régularité du développement fût un signe de la vie, et que l'*Histoire de France* ne pût pas se scinder, elle forme en vérité une œuvre à part. Non pas à cause du saut dans le temps que fit alors l'historien (de la fin du Moyen Age à la Révolution), et du sans gêne avec lequel il laisse suspendue et comme en l'air cette œuvre monumentale; mais parce que nulle part le don de résurrection de Michelet ne s'appliqua plus puissamment au passé et ne le reconstitua plus sincèrement dans sa vérité morale, dans sa forme et dans sa couleur. A cette partie s'applique sans réserve le mot de l'auteur lui-même : « L'histoire, dans le progrès du temps, fait l'historien, bien plus qu'elle n'est faite par lui. » Plus tard l'historien fit l'histoire; il se plaça en dehors d'elle, la jugea, non plus en contemporain, mais en homme du XIXe siècle; il projeta vers elle, pour l'éclairer, le feu de ses passions, de ses préjugés et de ses haines. Cela suffit à creuser un abîme entre les deux parties de l'œuvre; sans doute, tout l'excellent n'est pas dans cette première partie seule; mais on peut presque dire qu'il n'y a que de l'excellent.

La vie dans le passé n'absorbait pas Michelet; il restait, au milieu du plus intense labeur, l'homme de son temps. La stagnation politique des dernières années du règne de Louis-Philippe (ces années pendant lesquelles la France « s'ennuyait ») alarma son patriotisme; il craignit une banqueroute de la Révolution, et il courut en volontaire pour la défendre. Pour se justifier peut-être de fausser brusquement compagnie au XVIe siècle, il écrit : « Je ne comprendrai pas les siècles monarchiques, si, d'abord, avant tout, je n'établis en moi l'âme et la foi du peuple. » La Révolution lui apparaît comme le but fatal vers lequel s'achemine l'histoire à travers la boue et les ronces. « Que vous avez tardé, grand jour! »

C'est alors seulement, dans sa pensée, qu'il est un historien; jusque-là il n'avait été qu'un artiste. A la lumière des principes de la Révolution, il étudiera plus tard les siècles monarchiques; mais dès lors en lui tout est changé, et les sympathies pour le

passé, et la méthode même. La grande nouveauté de son œuvre, dans sa première partie, est qu'il avait tout aimé et tout compris; d'abord le sol même de la patrie dans sa diversité féconde, le travail obscur des générations mortes, les consolations de l'Église et son rôle maternel, et les nobles âmes, qu'elles fussent roi ou peuple, saint Louis et Jeanne d'Arc. A cette rencontre sublime de l'héroïsme, de la naïveté populaire, du mysticisme et du bon sens français, Michelet écrit un chef-d'œuvre.

Doctrinaire à rebours, au lieu de chercher dans le passé des armes pour combattre la Révolution, il condamne, au nom de la Révolution, ce passé même. Malheur aux rois, à François Ier, à Henri IV même, à Louis XIV, à Louis XV! Malheur aux prêtres et à l'Église dont il voit clairement enfin les obscures intrigues et l'œuvre néfaste! Il se prend en pitié de s'y être laissé tromper. « Ces lignes juvéniles, étourdies, si l'on veut... elles y sont, et me font rire encore. » Sa méthode s'altère; la science exacte de l'archiviste s'affaiblit ou se cache; plus de ces citations exactes et curieuses, de ces notes, de ces renvois aux textes qui rassurent le lecteur; clairsemée çà et là, l'indication d'un auteur inconnu ou d'un livre étrange; et si l'on vérifie, il se rencontre souvent qu'égaré par une imagination désormais sans frein, l'historien y a lu ce qui n'y était pas.

Plus que jamais sensible au détail, il découvre et exagère l'influence de menus faits qui devraient rester le secret de l'alcôve ou de la garde robe; par lui, la physiologie envahit l'histoire. S'il y avait profit à prouver que, jusque dans les grandes affaires, l'infirmité du corps pouvait avoir de l'influence, il ne convenait guère à ce grand spiritualiste de paraître à certains moments tout lui sacrifier. La séduction qu'exerce Michelet aggrave ses torts; au moment où on le lit, on ne résiste pas; on se remet aux mains de cet auteur qui a tout vu, tout entendu, tout surpris, qui a reçu la confidence des portraits et des statues et pour qui ont été soulevés tous les voiles qui abritent l'intime de la vie.

Mais « que se dit le lecteur en le quittant? Un seul mot, et funeste : *Je doute.* » (Taine.) C'est le châtiment de cette imagination souvent inspirée, déréglée parfois, pour le moins capricieuse. La bonne foi de l'historien ne saurait être soupçonnée;

en se séparant de lui, on ne cesse ni de l'estimer ni de l'aimer; mais on cherche du regard un guide plus calme et plus sûr.

Le style de Michelet. — Ce sentiment de malaise serait insupportable si, à chaque page, les plus délicieuses surprises ne le dissipaient par enchantement; même quand on fait des réserves sur la ressemblance, les portraits de Michelet exercent un irrésistible attrait; ils font revivre ou ils créent; mais la vie est en eux. Comment résister, d'ailleurs, au charme subtil qui se dégage de ce style merveilleux, qui prend à la fois, semble-t-il, l'esprit et les sens? C'est ici vraiment qu'éclate la supériorité de Michelet; il n'a imité personne et il ne saurait être imité. Malheur à l'imprudent qui le prendrait pour guide!

La première impression qui se dégage de ce style, c'est peut-être qu'on le croirait parlé plutôt qu'écrit; il ne s'interpose pas entre l'écrivain et le lecteur; il est, semble-t-il, la voix même de l'auteur vibrant à l'oreille de celui qui lit; et il a ce premier charme de nous introduire, comme de plain-pied, dans la familiarité de l'homme. C'est alors un subtil plaisir de suivre l'élan de cette imagination, tantôt souriante, tantôt enflammée, dans sa lutte avec les mots. Tous les termes de la langue se pliant à sa fantaisie, langage de cour et argot des halles, poésie et prose, termes techniques; et français courant, bon enfant. Même liberté dans l'allure de la phrase; elle est ample, développée; elle est aussi dialoguée, fragmentée, coupée menu; suivant que la pensée coule large, abondante et calme, comme un fleuve; ou se presse jaillissante, à gros bouillons; ou paraît épuisée, tarie, et ne sort plus que par jets courts, espacés. Et sur le tout, la « teinte de pourpre » des plus éclatantes métaphores.

Nul n'a fait du style de Michelet une analyse plus subtile que M. Gabriel Monod; l'amour lui a donné l'intuition. Quel est à son sens le caractère propre de Michelet comme écrivain? « Il est un grand musicien. Il n'est pas à proprement parler un coloriste, il ne cherche pas à peindre par le choix curieux et l'association frappante des mots; il n'est pas un logicien, apportant la conviction dans l'esprit par la justesse des termes et la forte liaison des idées; il n'est pas un orateur entraînant son public par l'ampleur et la gradation savamment ménagée des

périodes. Il est un musicien qui cherche à exprimer les sentiments et même à décrire les objets par le son et par le rythme. » Michelet en avait bien conscience; faisant allusion à une heure où, lassé, il se trouvait dans l'impuissance d'écrire : « Ma phrase, dit-il, venait inharmonique. » On a pu même noter, dans l'histoire de son talent, les premiers signes de l'âge, lorsque à la riche variété des harmonies succède dans son style un rythme uniforme, monotone, une tendance à multiplier le vers [1], et comme une même « ritournelle ». Ce don merveilleux de l'harmonie, comme épuisé, ne se manifestait plus que par une monotone cantilène.

Il faut mettre enfin au nombre des chefs-d'œuvre de Michelet sa vie elle-même. Il restera comme un parfait exemple de l'identification d'une vie et d'une œuvre. Quand il met le sceau à son *Histoire de France*, c'est un déchirement; il sent qu'il ferme sa vie.

« Chère France, avec qui j'ai vécu, et que je quitte à si grand regret!... S'il a fallu, pour retrouver ta vie, qu'un homme se donnât, passât et repassât tant de fois le fleuve des morts, il s'en console, te remercie encore. Et son plus grand chagrin, c'est qu'il faut te quitter ici. » Cri suprême de cet admirable écrivain dont la Muse fut la passion d'aimer.

II. — L'École philosophique.

François Guizot (1787-1874). — Peu d'hommes ont écrit plus que Guizot. La poésie exceptée, il a touché à tout : philologie, critique littéraire, critique d'art, pédagogie, histoire philosophique, publication de textes, traductions, commentaires, polémique, biographie, roman historique, morale et religion. Malgré cette dispersion apparente, il y a dans son œuvre, comme dans sa vie, une parfaite unité; qu'il écrive ou qu'il parle, historien, professeur, orateur, Guizot n'a en vue que le triomphe

1. Il y a toujours eu des vers dans la prose de Michelet. Mais, dans la première période de sa carrière, ils se perdent et se fondent dans le texte. Exemple, entre cent autres dans l'*Histoire romaine* (liv. III, chap. VI) : « Le serpent tour à tour, qui, tout bas, siffle la pensée du mal au cœur d'Adam, *qui nage et rampe et glisse, et coule inaperçu*, n'exprime que trop bien... etc. »

d'un système moral, social, politique, auquel il a accordé son adhésion raisonnée et passionnée. La vie de l'homme explique l'auteur. Elle nous le montre aussi peu « homme de lettres » qu'il est possible, et avant tout, homme d'action. Son ambition n'est pas d'ordre littéraire, mais politique. « Esprit d'exécution » avant tout, il ne se laisse pas détourner par la curiosité du pur lettré ; il voit le but et il y marche d'un pas égal et assuré.

« Né bourgeois et protestant », a-t-il écrit lui-même. Avec des variations et des nuances, suivant l'âge et le moment, c'est bien là le fond du caractère de l'homme, tel que son origine et son éducation l'avaient fait. Son père, avocat libéral au barreau de Nîmes, mourut sur l'échafaud le 8 avril 1794. Qui peut dire s'il n'y eut pas dans l'obstinée modération du fils, dans son impétuosité à défendre toujours et en tout les idées moyennes, quelque chose comme un vœu à une chère mémoire et la fatale empreinte d'une tragédie domestique? Dès ce moment, François Guizot, sous la direction de sa mère, traita la vie comme une chose sérieuse et une œuvre difficile qu'il faut laborieusement préparer. Il demanda à Genève le secret de ses fortes croyances et ne se risqua à Paris qu'à dix-huit ans, en 1805. Il y reçut dans les salons de Mme d'Houdetot, de Suard et de Morellet le baptême philosophique ; au spectacle des dernières grâces du XVIIIe siècle, il s'humanisa et fit fléchir sa raideur genevoise et calviniste. Son mariage avec Mlle de Meulan, en 1812, acheva cette œuvre.

Guizot débuta dans les affaires publiques par l'administration ; même ainsi limitée, la politique le passionna ; et il se laissa prendre à elle par ce qu'elle peut offrir de plus noble, par les principes. Il fit presque parallèlement ses débuts dans l'enseignement de la Sorbonne ; mais on peut dire que, dès 1814, les grandes questions de la politique furent comme la trame de ses pensées. La Sorbonne n'apparaissait à Guizot que comme un noble et paisible refuge où il se reposait, par d'autres travaux, des agitations de la vie publique, où il se consolait de ses mécomptes. — « Vous gagnez sans nous des batailles pour nous », lui disait le général Foy en 1820, après l'apparition du premier de ses traités politiques. Ce noble souci des affaires publiques reste comme le centre de rayonnement de toutes ses pensées, le pivot de toute sa vie.

Dans les époques où la vie politique est intense, au lendemain des révolutions qui ont agité les esprits et troublé les âmes, il est naturel que l'historien se refuse à stériliser l'histoire, à n'y voir qu'une science exacte, sans rapports avec les destinées de l'homme ou de la société, matière animée de son étude. « L'histoire, a écrit Guizot, c'est la nation, c'est la patrie à travers les âges. L'histoire nous rend le passé; ce n'est pas seulement un plaisir de science et d'imagination que nous éprouvons à rentrer ainsi en société avec les événements et les hommes qui nous ont précédés sur le même sol, sous le même ciel; les idées et les passions du jour en deviennent moins étroites et moins âpres. » (*Mémoires*, I, 28, et III, 171.)

On ne saurait affirmer plus nettement le rôle social de l'histoire: mais, dans cet immense domaine des faits, tout est-il, au même titre, matière d'histoire? N'y a-t-il pas des retranchements nécessaires à opérer? L'histoire peut-elle être réellement le *tableau du passé*? « Le monde est trop vaste, la nuit du temps trop obscure et l'homme trop faible pour que ce tableau soit complet et fidèle [1]. » Mais cette impuissance de tout savoir ne le mène pas au scepticisme. « L'histoire nous offre, à toutes ses époques, *quelques idées dominantes, quelques grands événements qui ont déterminé le sort et le caractère d'une longue suite de générations*.... la raison même peut nous offrir ses données positives pour nous conduire à travers le dédale incertain des faits [2]. »

Guizot s'attachera donc surtout à dégager l'idée générale des événements; ces idées seront pour lui la vraie matière de l'histoire; et pour les combiner, il ne connaîtra pas de plus puissant instrument que la raison. Son ambition n'ira pas à faire revivre le passé avec les couleurs et le mouvement de la vie, à le ressusciter par les paroles magiques du génie; mais à l'expliquer, à découvrir ses lois. L'imagination abdiquera ses droits devant la raison; et tout ce qu'il laissera circuler de passion dans son œuvre, c'est à son patriotisme qu'il l'empruntera.

Sa doctrine et son œuvre historique. — Guizot a marqué sa place au premier rang des historiens à un double

1. Première leçon de Guizot en Sorbonne, le 11 décembre 1812.
2. Leçon du 11 décembre 1812.

titre, par l'enseignement et par les œuvres[1]. Dès sa leçon d'ouverture à la Sorbonne (11 décembre 1812), il se révéla comme un maître. On n'y sent pas la moindre hésitation de doctrine; à son début même, il est en pleine possession de sa méthode. De tous les faits de l'ordre historique, Guizot s'attache dès le premier jour au plus complexe, au plus immatériel, à celui qui offre le moins, au premier abord, les caractères du fait : la civilisation elle-même. Il entre résolument dans la mêlée des faits historiques, pour y porter l'ordre, la règle, l'organisation. A sa voix, tout se calme et se classe; certains faits grandissent et dominent la foule; d'autres s'effacent et disparaissent, pour laisser aux plus importants leur relief.

Tout était nouveau dans cet enseignement, et la méthode et le sujet. Au lieu d'un sec exposé ou d'une amplification oratoire, on assistait à la plus délicate analyse; tour à tour, les différents éléments constitutifs de l'histoire, l'élément royal, aristocratique, communal, ecclésiastique étaient soumis à une impartiale critique; on voyait appliquer aux faits historiques des procédés d'observation et d'induction d'une infinie délicatesse et d'une portée imprévue. En même temps, on sentait ces faits régentés et comme tenus en bride; jusque-là pressés en cohue, leur confusion faisait place à une disposition ordonnée, à une marche régulière et savante, en belles lignes, vers un but entrevu.

Les critiques n'ont pas manqué; cette tentative pour « maîtriser le désordre dans l'histoire » (Sainte-Beuve) a paru procéder à la fois de la présomption et d'un manque d'ouverture d'esprit et d'intelligence de la vie. On a blâmé Guizot d'avoir fait une histoire trop raisonnable, d'avoir inventé « une méthode artificielle et commode pour régler les comptes du passé », d'avoir tyrannisé les faits, d'être trop logique pour être vrai.

On lui a su mauvais gré aussi d'avoir marqué de traits trop nets le but vers lequel il poussait le bataillon des faits. N'abuse-t-on pas cependant contre lui des rancunes soulevées par l'homme d'État, quand on lui reproche d'avoir fait en histoire de la « politique rétrospective »? Le long effort par lequel, de l'histoire antique et de l'histoire du moyen âge, se dégagent des

1. On pourrait dire aussi, « par la direction et l'impulsion donnée aux travaux historiques ». Mais ce n'est pas ici le lieu d'étudier cette partie de son œuvre.

classes nouvelles d'hommes, et en particulier cette classe qui conquit le gouvernement comme prix du travail et de la probité, le Tiers-État, Guizot l'a mis en lumière avec un art supérieur; mais il ne l'a point inventé. Le vrai but qu'il a marqué à l'histoire des siècles, ce n'est pas, comme on l'a dit avec malice, 1830 et le gouvernement de M. Guizot; mais le progrès sans cesse croissant de l'ordre et de la liberté. Ce n'est pas un mince honneur pour sa mémoire que la confusion ait pu s'établir. L'*Histoire de la civilisation en France* et *en Europe*, les Essais sur l'*Histoire de France* sont les premiers monuments de la doctrine historique de Guizot; le temps les a respectés; ils restent comme l'imposant témoignage d'une méthode, d'un labeur infini et d'un caractère.

Si, dans la production immense de Guizot, il fallait faire un choix et mettre à part l'œuvre unique qui dût répondre pour lui devant la postérité, nous n'hésiterions pas à citer son *Histoire de la Révolution d'Angleterre* (1827-28). C'est déjà un signe que le choix du sujet; on y découvre le tempérament intellectuel d'un historien et la portée de son esprit. Il y a parfois entre les événements et les esprits des rapports de nature, d'où procèdent la sympathie et l'intelligence. Cette secrète affinité exista toujours entre l'histoire d'Angleterre, prise dans son ensemble, et le génie de Guizot. Mais si, au cours de ces annales, une époque vient à s'offrir, où la lutte politique se complique d'une lutte religieuse, où les droits de la conscience menacés comme les droits de la nation donnent au conflit une majesté sans égale, aux passions un déchaînement absolu, aux caractères le relief que leur prêtent les grandes révolutions, aux faits une tragique importance dans la destruction ou le relèvement; ne sera-ce pas déjà faire œuvre d'historien que d'en saisir les caractères, d'en dégager l'unité et de la détacher de la série monotone des siècles pour l'offrir à l'admiration ou à l'étude des hommes comme une puissante personnalité où se mêlent l'action de l'homme et l'action de Dieu, les caprices de la folie humaine et les lois d'une sagesse supérieure?

Le sujet admis, on pouvait hésiter sur la méthode d'exécution; livré en effet à des esprits de trempe diverse, il produira les œuvres les plus différentes. Il est de ceux qui semblent récla-

mer tout d'abord la force de l'imagination, le don de voir et d'exprimer le pittoresque, l'éclat et le mouvement du style. Un Michelet, un Carlyle auraient éclairé ces tragiques scènes de la fulguration de leur phrase et fait couler dans leurs récits un torrent de passions. Tout autre a été Guizot.

On lui a reproché d'avoir, de parti pris ou par impuissance, supprimé le pittoresque de son œuvre, et diminué, jusqu'à l'éteindre, l'éclat des grandes scènes de passion religieuse ou politique. Pour avoir dédaigné les ressources de l'imagination pittoresque, il s'est condamné à n'avoir qu'un ton et qu'un style; et sur le fond terne de son œuvre, rien ne se détache, rien ne ressort.

Il convient de ne point s'abuser sur la portée de semblables critiques. Si c'est la marque d'un ferme esprit de s'en tenir résolument aux caractères de son sujet, après les avoir fixés, Guizot n'a rien à redouter de ses juges. Quel est son véritable sujet? La série des vicissitudes politiques à travers lesquelles se poursuit un plan déterminé, l'établissement de la liberté politique. Si l'ampleur du développement ou l'éclat de la peinture détourne vers les scènes secondaires une attention excessive, le vrai rapport des choses est détruit; cette grande révolution qui doit nous apparaître comme un événement de l'ordre politique risque de n'être plus à nos yeux qu'une époque confuse où tout se mêle et se heurte; l'esprit n'en saisira plus l'unité et la vraie grandeur.

Guizot ne cherche pas à peindre; il raconte peu. Ce n'est point par l'extérieur qu'il nous invite et nous conduit à deviner ou à imaginer l'âme des acteurs; c'est de la connaissance intime de cette âme même qu'il nous amène à tirer, par voie de conséquence, la raison de leur conduite. Il ne va pas du dehors au dedans, mais du dedans au dehors; et dans cette simple différence, il y a toute une opposition de système entre l'historien descriptif et l'historien philosophe. Celui-ci assigne aux idées et aux principes un droit de direction sur les faits; il est tout naturel qu'il descende des premiers aux seconds; tandis que l'historien descriptif, sceptique peut-être sur les droits de l'âme et de la pensée, masque derrière le voile brillant des événements l'absence de tout gouvernement moral. On appliquerait

volontiers à Guizot ce qu'il dit lui-même des Indépendants : « Confiant dans la force de la pensée, fier de son élévation, il lui décerne le droit de tout juger, de tout dominer ; il la prend seule pour guide. »

Guizot est avant tout un historien philosophe. L'histoire n'a de prix à ses yeux que par les idées générales qui s'en dégagent ; et dans le maniement de ces idées générales, moisson divine de son œuvre, il déploie l'aisance et l'habileté d'un grand esprit. L'historien a pour matière l'homme étudié dans un milieu déterminé ; plus cette étude particulière sera précise, intense, plus se dégageront avec sûreté et comme d'eux-mêmes les résultats qui intéressent l'humanité tout entière, l'homme civilisé de toutes les époques et de tous les lieux.

Le mérite éminent de Guizot est dans la rigueur de la composition, l'agencement des parties ; il laisse à chaque fait sa valeur en le mettant à son rang et avec la mesure de développement proportionné à son importance. On est porté par le courant régulier de la narration, toujours rapide, dont la simplicité s'élève souvent jusqu'à l'éloquence, où rien d'étranger, d'inutile, de factice ne coupe l'émotion, ne suspend le mouvement, n'interpose la vanité de l'écrivain entre le drame historique et le lecteur.

Guizot se donna, dans les dernières années de sa vie, le plaisir de raconter à ses petits-enfants l'histoire de la France. Cet enseignement familier a fourni la matière d'un grand ouvrage qui a rendu le nom de Guizot populaire, dans la mesure où la popularité pouvait s'attacher à un tel caractère et à un si haut esprit. *L'Histoire de France racontée à mes petits-enfants* offre un intérêt particulier : on y voit se manifester sous la forme la plus élevée le patriotisme de l'auteur. Ce patriotisme est, en quelque sorte, d'essence philosophique ; Guizot adopte la France, parce que la raison reconnaît et salue dans son génie certains dons bienfaisants dont le monde civilisé tout entier a tiré profit. Son patriotisme est une idée ; mais il est aussi une passion ; il est fait de reconnaissance et d'amour. Guizot aime la France pour l'avoir vue grandir lentement dans les souffrances du passé, parce qu'il confie à son génie et à sa force les espérances de l'avenir.

Guizot écrivain. — Les adversaires politiques de Guizot se sont donné longtemps le plaisir de lui refuser les mérites de l'écrivain. Pour la première fois, on eût assisté au spectacle d'une pensée forte et personnelle qui ne réussît pas à forger son outil. Sans doute, à ne juger que le style, l'œuvre de Guizot est fort mêlée; dans ses premiers écrits, la phrase est toujours tendue, souvent lourde, l'expression uniformément abstraite et sans éclat. Mais à mesure que la pensée se dégage de ses premières hésitations, le style assouplit sa roideur première; il suit exactement la pensée; comme elle, ferme, large, clair, un peu tendu, plein d'élévation et d'autorité. La couleur et la variété qui lui manquèrent longtemps, lui vinrent plus tard; la langue s'enrichit et devint plus maniable; et les images éclairèrent le fond primitivement un peu terne du style.

Taine a parlé avec admiration de la « solidité majestueuse » de telle et telle page de Guizot. « Ce sont des statues de déesses taillées dans le pur granit... Il n'y a plus aujourd'hui d'esprits de cette trempe. Pour lui trouver des pareils, il faudrait remonter jusqu'à Thucydide ou Machiavel. » A l'inverse de ce que l'on voit d'ordinaire, c'est l'orateur qui, chez Guizot, a formé l'écrivain. Sainte-Beuve rapporte le mot d'un contemporain anonyme : « C'est sur le marbre de la tribune qu'il a achevé de polir son style. » Il a gardé des luttes oratoires un éclat sombre, une fermeté, une pureté de trempe qu'il n'avait pas auparavant. Ses *Mémoires* (1858-1868) ont découvert, chez ce vieillard respecté par l'âge, une solidité et une variété de style qu'on n'eût pas attendues de lui, trente ans auparavant; on y sent la main et le ton du maître; et dans le tracé de certains portraits, une préoccupation d'artiste étrangère à ses premiers écrits. Du premier au dernier jour, le talent d'écrire de Guizot, comme sa pensée et son énergie morale, se développa et tendit au mieux. Dans cette puissante nature, si admirablement liée, tout se tenait; et l'écrivain, d'abord inégal au penseur, finit par se hausser à son niveau; dans la seconde partie de son œuvre et de sa vie l'accord est fait; et ce n'est pas un mince éloge de le reconnaître.

François Mignet (1796-1884). — Rien de plus uni, de plus régulier, de plus noble dans sa simplicité que la vie de cet

enfant du peuple, s'élevant par son travail, fixant de bonne heure à son activité un but unique, haut placé; s'avançant d'un pas ferme et sûr dans cette voie droite au terme de laquelle l'attendaient une gloire littéraire sans tache, une vieillesse à la Sophocle, le privilège rare d'être salué, de son vivant, comme un classique dans son pays et à l'étranger. Dès qu'il eut échappé à la tutelle des maîtres, ce fils d'un artisan d'Aix alla aux études historiques comme par une pente naturelle; dès 1820, l'Académie de Nîmes couronna son *Éloge de Charles VII*; et un an plus tard, l'Académie des Inscriptions rendait un hommage semblable à son essai sur les *Institutions de saint Louis*.

Le jeune lauréat, devançant de trois mois son ami Thiers, arriva à Paris au mois de juillet 1821; la bienveillance de Manuel ouvrit aux deux jeunes gens les salons politiques et les bureaux des revues libérales. Entre les deux camps qui divisaient alors la France, ils prirent hardiment parti; et, trois ans après, en 1824, l'*Histoire de la Révolution* de Mignet était comme le manifeste de la raison et la voix de l'histoire jugeant ce passé d'hier. Publiciste actif, résolu, prêt à tout pour défendre ses idées et son droit, Mignet fut un des ouvriers de la révolution de 1830. Il lui plut de s'ensevelir dans le souvenir de ce triomphe, et il mit comme un point d'honneur à dire adieu pour jamais à la politique, au moment où il en eût connu les profits. Sa pensée ne se détourna jamais ni des intérêts supérieurs de son pays, ni des destinées de la cause libérale; patriote et libéral de réserve, il assista de haut aux faits contemporains, demandant au présent des lumières pour bien voir et juger le passé, et parfois aussi au passé des raisons de soutenir son courage et de ne pas douter de l'avenir. Il ne reçut du gouvernement qu'il avait contribué à fonder que la direction des Archives au ministère des affaires étrangères, lieu d'exil pour un ambitieux, terre promise pour un historien, qui voulait n'être plus qu'un historien.

Dès lors, les actes de Mignet sont ses œuvres. Il restera comme une de ces pures images où l'antiquité s'admirait elle-même; jusqu'à la fin maître de sa pensée et de sa vie qu'il gouverna noblement, ce grand-prêtre de la Muse de l'histoire ne connut d'autre regret, au terme de sa vie, que de laisser inachevées encore tant de belles œuvres que son rêve avait caressées.

Deux grandes époques ont fixé presque exclusivement l'attention de Mignet : la Révolution et la Réforme. Le choix est déjà significatif; en présence des bouleversements politiques, sociaux et moraux amenés par ces deux grands faits, comment ne pas sentir que raconter n'épuise pas le devoir de l'historien et que le récit n'est pas toute l'histoire? Il y a dans ces grandes secousses un mystère; sont-elles de Dieu ou de l'homme? N'y a-t-il pas en elles une fatalité secrète qui en a préparé et réglé le désordre, en dépit des efforts des acteurs? La liberté humaine n'est-elle pas emportée dans la tourmente? La grandeur du spectacle et la majesté du problème élèvent la pensée de l'historien et l'égalent aux plus hautes spéculations du philosophe. Il sera donc amené à analyser et à expliquer plutôt qu'à peindre, à juger plutôt qu'à raconter, à sacrifier « l'histoire de l'individu à l'histoire de l'espèce ». C'est le reproche que Chateaubriand adresse à Mignet; il voit en lui un des représentants du *fatalisme* en histoire. Il le blâme d'annuler fatalement l'*individu.*

Ce grief, par sa solennité même et la majesté de l'auteur, est resté longtemps attaché au nom de Mignet. C'est à tort, croyons-nous. Mignet enveloppe toujours les destinées individuelles dans les catastrophes publiques, mais il ne les y absorbe pas. Il eût dépendu des vertus ou du génie de tel homme qu'une série de grandes infortunes ne fût pas ouverte; mais cet homme n'a eu ni vertu, ni génie, et l'enchaînement des résultats s'est produit. On n'est pas fataliste pour dire : « De telles causes sortiront nécessairement tels effets », pourvu que l'on reconnaisse à la liberté le pouvoir (fût-il théorique!) d'agir sur les causes et de les modifier. « La liberté de l'homme, a écrit Mignet, se refuse à se laisser enfermer dans des cadres inflexibles. L'humanité ne suit pas une marche dont on puisse calculer tous les événements. » Dans sa pensée, l'histoire a pour mission d'accroître et d'étendre l'expérience du genre humain. « Elle le fait moins encore par des récits qui plaisent ou des peintures qui émeuvent, que par des recherches approfondies qui pénètrent les causes cachées des événements, au moyen de considérations qui en font saisir l'enchaînement et la portée, à l'aide de jugements honnêtes, d'où sortent des leçons propres à élever les hommes et ces grandes lueurs qui servent à guider les

peuples. » Comment l'écrivain qui ouvre ainsi et réserve l'avenir au libre jeu des forces humaines aurait-il songé à leur fermer le passé? Jules Simon a trouvé la vraie mesure quand il a écrit : « On l'a accusé de croire à la fatalité, tout simplement parce qu'il croyait à la logique. »

Son œuvre. — Mignet avait vingt-huit ans quand il publia son *Histoire de la Révolution* (1824). Après deux ans de préparation, il l'écrivit en quatre mois, dans sa studieuse retraite de Romégas, en Provence, à l'ombre des oliviers. C'est une de ces compositions puissantes, d'un art achevé, qui donnent la mesure d'un esprit. Il fallait une singulière force de pensée pour imposer à des événements contemporains la discipline d'une ordonnance que le temps a respectée, et pour donner à la Révolution ce couronnement logique du Consulat et de l'Empire. Ce n'est pas un résumé, car le ton du récit met partout en valeur et les événements et les acteurs; même quand il ne fait que passer devant les choses, l'écrivain les montre, les décrit, les juge; on sent qu'il en sait plus qu'il ne dit, par la façon même dont il le dit; cela seul enlève à cette œuvre, en dépit de ses modestes proportions, l'apparence d'un sec abrégé. Par le tour de son esprit, nul n'était mieux préparé que Mignet à écrire une rapide histoire de la Révolution; amoureux de logique, il devait marquer d'une sorte de nécessité l'enchaînement des diverses périodes révolutionnaires ; dans son œuvre, tout se lie et se tient; et rien n'égale la majesté de ce spectacle, ainsi ramassé, qui nous montre, agissant par coups rapides et pressés, sur la limite de deux mondes, les plus nobles, les plus grands ou les plus effroyables acteurs. La contexture de l'œuvre est si puissante qu'on en vient parfois à se demander si l'auteur n'a pas fait violence aux choses et ne leur a point imposé l'ordre et l'harmonie de sa pensée. Mais comme une lumière égale en éclaire toutes les parties, on peut juger le juge lui-même, et on admire cette pensée maîtresse d'elle-même, source de clarté, organe d'une conscience droite, créant pour se fixer une langue sobre, précise, d'un éclat métallique, forgée de la matière la plus solide et la plus pure.

La rapidité héroïque avec laquelle Mignet mène à bonne fin, en moins de trente mois, son *Histoire de la Révolution* fait un

singulier contraste avec sa marche lente, mesurée à travers le XVI[e] siècle. Dès qu'il eut touché à cette époque, le problème politique et religieux de la Réforme s'offrit à sa pensée et la fixa. Ce devait être l'œuvre de sa vie de mettre l'ordre dans ce chaos. Mais comme il avait le sens et la passion du parfait, le temps lui a manqué pour élever le monument; il n'en a laissé que des parties, mais d'une exécution si achevée et d'une conception d'ensemble si bien étudiée que ce sont autant d'œuvres se suffisant à elles-mêmes. En 1834, il publia son mémoire sur la *Réforme à Genève*; en 1835, un article sur *Luther à la Diète de Worms*; *Antonio Perez et Philippe II*, en 1845; l'*Histoire de Marie Stuart*, en 1851; *Charles Quint, son abdication*, etc., en 1854; et au même moment, les fragments du grand ouvrage qui devait paraître en 1875, *Rivalité de François I[er] et de Charles Quint*. Il a laissé en manuscrit une *Introduction* en deux volumes à l'histoire de la Réforme que sa volonté formelle a condamnée à ne pas voir le jour.

L'art de Mignet. — Le talent supérieur de Mignet procédait à la fois des dons de l'esprit et du caractère; il poussait le respect de soi et de son art à un degré rare. Livrer au public une ébauche, ou bien, sous le nom d'histoire, une série de documents à peine reliés entre eux ou serrés d'un grossier lien, cela lui eût paru et une faute de goût et un manque de probité. Sa science s'appliquait à tirer avantage de tous les matériaux nécessaires à son œuvre, et son art, à les masquer. Il pensait que les documents et les textes doivent être si habilement employés qu'il soit ensuite inutile de les consulter. Le scrupule de l'érudit n'avait d'égal que le souci de l'artiste. Un ingénieux critique, Saint-René Taillandier, a montré qu'en publiant comme un tout la première moitié de la *Rivalité de François I[er] et de Charles Quint*, Mignet a obéi à cette loi d'unité d'un drame qui se trouvait avoir, dans le court espace de onze années, son prologue, ses complications, ses épisodes et son dénouement. « Il y a quelque chose d'analogue à ces grands drames historiques où les théâtres étrangers ont représenté toute une phase de la vie d'une nation.... La poésie dramatique, en y regardant de près, y reconnaîtra quelque chose de son inspiration et de son art. »

Mignet gardera dans les lettres françaises une place d'honneur.

Le souci d'écrire fut sa constante préoccupation et l'honneur de sa vie ; mais il semble que, dès le premier jour, et comme naturellement, il a eu son style. Sa pensée nette, forte, ample, portée à généraliser et soucieuse de conclure, s'est moulée dans une phrase aux contours arrêtés, aux replis abondants, qui s'allonge sans rien perdre de sa vigueur, se développe sans s'égarer et se ferme avec précision et avec éclat. La grande période de Mignet, bien qu'elle rappelle par ses proportions et son allure la période oratoire, n'en a pas le mol abandon et les grâces flottantes. Elle n'en a pas non plus le rythme. On s'impatiente parfois devant cette grande et solide construction; mais on cherche en vain où placer le coin pour la disloquer; tant les matériaux sont puissamment liés, les joints dissimulés et l'ensemble imposant. Chaque incidente enchâsse une pensée. Il est de lui une admirable page sur le génie de la France [1]; c'est une seule phrase; et on y voit dans le déroulement des incidentes comme une revue en raccourci, avec un surprenant relief, de toutes les épreuves qui, de l'âge barbare au premier Empire, ont trempé l'âme française. On citerait maint exemple, nous ne dirons pas du même procédé, — ce serait lui faire injure, — mais de la même force créatrice.

La phrase ainsi conçue et conduite est en elle-même une œuvre d'art; et cette surprise attend le lecteur à chaque pas. Mignet se repose de la période soit par des phrases unies, toutes de lumière et de simplicité, soit par ces traits rapides qui lancent une pensée, et ces sentences d'un dessin net et ferme où se condense un jugement. On lui a reproché d'être dessinateur plus que coloriste et de verser plus de lumière que de chaleur. A ceux qui auraient souhaité chez Mignet plus d'abandon, Thiers répondait, non sans malice, qu'il était « très simple en provençal ».

Mignet excelle à donner à tout ce qu'il touche la grandeur et la noblesse; c'est ainsi qu'il fait de simples *Notices* historiques des pages de grande histoire et de ses *Mémoires* des chefs-d'œuvre où l'art d'abréger n'enlève rien à la profondeur de l'analyse et à l'éclat de la pensée. Il peut affronter le jugement de la postérité. Ce génie d'essence latine, que l'on dirait formé

1. *Notices et portraits*, t. II, p. 73.

à Rome, non à Aix, eut la passion de la raison, de l'ordre, de la clarté; nul n'eut jamais plus de tenue dans sa vie, dans sa pensée, dans son style. Salluste eût sans doute fort apprécié son commerce et ses écrits; on ne saurait mieux le louer et il eût, lui-même, infiniment prisé cet éloge.

III. — L'intelligence et le patriotisme en histoire.

Adolphe Thiers (1797-1877). — L' « Histoire de la Révolution française » (1823-1827). — Les deux écrivains que nous rapprochons sous une commune rubrique, Thiers et Henri Martin, présentent, malgré leurs profondes différences, quelques analogies décisives : la communauté de la foi politique, principe de leur vocation d'historien, la vivacité de leur patriotisme qui soutint leur courage dans un labeur immense, le mérite d'avoir tenté et mené à bonne fin une œuvre gigantesque, l'ambition de mettre tout dans leur histoire, de tout étudier et de tout comprendre pour tout dire et tout expliquer. Henri Martin s'est donné la tâche de faire son *Histoire de France* aussi compréhensive et aussi diverse que l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*; lui aussi, il a voulu donner comme complément à l'histoire *dramatique* l'histoire *technique*; et plus que nul autre avant lui, dans un ouvrage d'ensemble sur l'histoire de notre pays, il a fait une large place aux questions d'ordre économique, littéraire, philosophique, artistique. Il a tenté un noble effort pour mettre dans son œuvre toute la complexité et le mouvement de la vie.

Il est à peine utile de rappeler, dans ses lignes essentielles, la vie du jeune Marseillais que le pressentiment de sa fortune et comme un instinct de conquête amenait à Paris, à l'âge de vingt-quatre ans, en septembre 1821, et qui devait arriver à la gloire par une double avenue triomphale, la politique et l'histoire. Le jeune protégé de Manuel, de Laffitte, d'Étienne, va droit à l'opposition comme un Provençal à la lumière; le *Constitutionnel* l'enrôle dans sa brigade militante. Mais l'article du jour ne

suffit pas à sa brûlante activité; curieux de tout, il veut tout voir, tout apprendre, tout saisir. Il avait le don inné du journalisme et sentait sa force. Il a dit plusieurs fois de lui-même : « Je n'ai connu dans ma vie que trois journalistes : Rémusat, Carrel et moi. » Mais déjà le journalisme ne lui suffisait pas. Deux ans à peine après son arrivée à Paris, il publiait les deux premiers volumes de son *Histoire de la Révolution française* (1823). L'entreprise parut tellement hardie aux éditeurs eux-mêmes, Lecointe et Durey, qu'ils exigèrent l'adjonction d'un collaborateur, piquant exemple de timidité et d'aveuglement chez ceux que l'on croit des sages! Ce collaborateur fut Félix Bodin, astre éteint, alors d'un certain éclat; il était l'auteur d'un résumé de l'histoire de France et de l'histoire d'Angleterre; Bodin alors se vendait et se lisait. Mais ce porte-respect devant l'opinion n'écrivit pas une ligne; et dès le IIIe volume, publié en 1824, le nom de Thiers paraît seul sur le titre. L'œuvre entière avait été menée à bien en cinq années (1823-1827).

Il fallait pour la tenter ce grain de témérité que le destin met au cœur des futurs victorieux. Comment n'être pas épouvanté et par la grandeur des événements, et, plus encore, par l'insuffisance des documents à mettre en œuvre? On n'avait encore alors sur cette époque que les dissertations de Burke, de Fichte, de Mme de Staël, quelques rares mémoires, œuvres partiales ou incomplètes; et le *Précis* de Lacretelle jeune, résumé violent dont la *Table chronologique* (vol. I) formait la partie la plus solide et la plus utile [1] (1801). Restaient les témoins des événements, anciens Constituants, Montagnards surpris de survivre, membres des Cinq-Cents, du Corps législatif et du Tribunat, que Thiers voyait chez Manuel et chez Laffitte. Habile à les faire parler, à les entendre à demi-mot, à les deviner, il exprimait de leur souvenir tout ce qui pouvait documenter et vivifier son récit. Alors encore il ne s'est pas fait une théorie de son art; il la porte en lui-même sans en avoir pris conscience; c'est le produit spontané de sa foi politique, passionnément sincère, de sa passion de tout comprendre et de tout expliquer;

1. Ce que Lacretelle jeune appelle la Révolution, c'est exclusivement la *Convention*. Son *Précis* commence le 21 septembre 1792 et se termine le 4 brumaire an IV.

il s'abandonne à ce sûr instinct. Son esprit est comme un filtre où tout se clarifie et s'épure, et les mouvements de son âme sont contenus par un effort d'impartialité. « Je me suis tour à tour figuré que, né sous le chaume, animé d'une juste ambition, je voulais acquérir ce que l'orgueil des hautes classes m'avait injustement refusé; ou bien, qu'élevé dans les palais, héritier d'antiques privilèges, il m'était douloureux de renoncer à une possession que je prenais pour une propriété légitime. Dès lors, je n'ai pu m'irriter; j'ai plaint les combattants et je me suis dédommagé en admirant les âmes généreuses. »

On a dit de Thiers que son *Histoire de la Révolution* fut sa campagne d'Italie; même allure rapide, même veine de triomphe, même souffle de jeunesse et d'espérance. Il y a vraiment dans ce livre un charme d'aurore qui, aujourd'hui encore, lui a gardé sa fraîcheur.

« Il veut que la Révolution réussisse, a écrit M. Anatole France; il le veut à tout prix »; et c'est peut-être là toute sa philosophie de la Révolution; mais ce n'est pas chez lui passion de sectaire; il croit à ses bienfaits; tout mis en balance, il juge que le bien l'emporte sur le mal, et que de cette épreuve son pays est sorti régénéré et mieux armé pour les luttes futures. Il suit donc cette Révolution avec la sympathie du patriote; il la pousse, il la presse; il a hâte de la voir aboutir et de l'arrêter au moment opportun, pour en fixer les bienfaits.

Dans une matière où la déclamation[1] était facile, où l'on avait toujours été ballotté du dithyrambe au pamphlet, le public de la Restauration fut surpris de voir un auteur qui ne dissertait pas, qui n'avait pas de système, avec lequel on descendait vivement, sans secousse, le courant des faits. Ce récit vivant et lucide, monotone parfois par sa simplicité même et l'absence d'un vif relief, prit le lecteur; cela même parut de la probité de lui ménager, avec la responsabilité des conclusions, toutes les ressources d'instruction nécessaires pour bien conclure, même contre l'historien.

1. Il est intéressant d'observer que Thiers, qui avait débuté comme orateur par un style pompeux et redondant, voisin de la déclamation, trouva du premier coup, comme écrivain, cette simplicité et ce naturel qui devaient donner plus tard tant de prix à son éloquence. A l'inverse de Guizot chez qui la pratique de la tribune éleva et purifia le style, chez Thiers l'écrivain dégagea l'orateur.

Il s'est trouvé que cette œuvre d'un journaliste militant, écrite presque au lendemain des affaires de Belfort, de Saumur, de La Rochelle, l'année même de l'expulsion de Manuel, a été de toutes les histoires de la Révolution la plus modérée[1]. Il suffit de la comparer à certaines œuvres venues plus tard, apologies impudentes et systématiques des pires héros, pour apprécier ce haut mérite de calme et d'équité. D'ailleurs l'œuvre opérait sur l'ouvrier lui-même; des deux premiers volumes aux suivants, on sent un progrès; l'intelligence des événements y est de plus en plus vive, parce que chez l'auteur la masse des connaissances techniques s'est accrue. Talleyrand, Jomini, le baron Louis lui découvraient les ressorts cachés de la politique, de la diplomatie, de la guerre, des finances. L'étude même, comme il est naturel chez un esprit bien fait, ne faisait qu'ajouter au scrupule. « Je me serais cru déshonoré, disait-il longtemps plus tard, si j'avais écrit une seule phrase dont je n'eusse pas compris le sens et prévu toutes les applications. »

M. Anatole France a heureusement exprimé le charme qui se dégage aujourd'hui encore de cette œuvre. « Je viens de rouvrir ce livre de jeunesse. J'avoue que j'ai été entraîné et qu'il m'a fallu aller jusqu'au bout. On est emporté comme sur un fleuve dont le cours est égal, dont les bords sont unis. On ne s'aperçoit par aucune secousse des changements de théâtre et de personnages; car l'historien, toujours rapide, n'est jamais brusque. Et quels excellents chapitres sur les finances : assignats, maximum, emprunt forcé, institution du Grand Livre! Quelles expositions lucides des faits de guerre! Comme il fait bien comprendre le point de départ, le nœud, les péripéties, le dénouement d'une campagne! »

L' « Avertissement » du XIIe volume de l' « Histoire du Consulat et de l'Empire ». — Quand il fut devenu maître en son art et que le succès l'eut sacré, Thiers ne résista pas au plaisir de faire la théorie de son propre talent. Onze volumes de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* avaient déjà paru, lorsque, en 1855, fort de l'expérience de l'homme d'État et de sa renommée d'écrivain, il publia un vrai manifeste, sous le

1. Elle partage cet honneur avec celle de Mignet.

simple titre d'*Avertissement de l'auteur*[1]. Ce document ouvre le XIIe volume.

Le véritable intérêt de ces pages vient de leur caractère d'autobiographie. Cet historien idéal auquel il pense, Thiers en prend en lui-même tous les caractères; le portrait est d'ailleurs vrai autant que noble.

En premier lieu, la passion de la vérité : « J'ai pour la mission de l'histoire un tel respect, que la crainte d'alléguer un fait inexact me remplit d'une sorte de confusion. Je n'ai alors aucun repos que je n'aie découvert la preuve du fait objet de mes doutes; je la cherche partout où elle peut être et je ne m'arrête que lorsque je l'ai trouvée, ou que j'ai acquis la certitude qu'elle n'existe pas. » Thiers ne saurait s'en tenir à cette « vérité de convention », œuvre de circonstance ou de parti, qu'une génération lègue à une autre, par négligence ou parti pris; il veut « cette vérité des faits eux-mêmes » qui se dégage des documents d'États et de la correspondance des grands personnages. Comme la complexité des faits est infinie, il faut donner comme préface au labeur de l'historien l'étude des secrets de l'administration, de la finance, de la guerre, de la diplomatie. C'est la partie *technique* de l'histoire. Thiers avait le droit d'ajouter, en revivant alors par la pensée sa carrière d'homme d'État : « Ma vie, j'ose le dire, a donc été une longue étude historique. »

L'œuvre préparée et mise au point, il faut la produire. Y a-t-il, pour écrire l'histoire, une formule unique, invariable? Thucydide, Xénophon, Polybe, Tive-Live, Salluste, César, Tacite, Commines, Guichardin, Machiavel, Saint-Simon, Frédéric le Grand, Napoléon l'ont écrite; chacun supérieurement, quoique d'une façon diverse. « Il y a non pas une, mais vingt manières d'écrire l'histoire... Et n'y a-t-il pas une qualité essentielle, préférable à toutes les autres, qui doit distinguer l'historien...? *Cette qualité, c'est l'intelligence.* »

Alors, faisant avec complaisance les honneurs de son propre talent, Thiers nous présente, comme dans une gloire, cette faculté à son degré éminent où elle est comme un rayon

1. Voir la critique que Sainte-Beuve a faite de cet « Avertissement », *Causeries du Lundi*, t. XII, p. 168 et suiv.

affaibli du génie[1], suffisant à tout, démêlant le vrai du faux, écartant les traditions erronées, étouffant les faux bruits, fixant le caractère des hommes et des temps, contenant toute exagération, trouvant les vraies couleurs pour peindre. Grâce à ce sens supérieur qui permet de découvrir l'enchaînement même des événements, on découvre sans peine l'ordre de narration le plus beau, parce qu'il est le plus naturel. L'équité elle-même est son suprême bienfait; car rien ne calme, n'abat les passions comme la connaissance profonde des hommes.

Poussant jusqu'à l'extrême sa théorie, Thiers ne craint pas de dire : « Presque sans art, l'esprit clairvoyant que j'imagine n'a qu'à céder à ce besoin de conter qui souvent s'empare de nous... et il pourra enfanter des chefs-d'œuvre. »

On voit bien tout ce que « l'intelligence » peut donner. Mais n'y a-t-il pas, en dehors de ces bienfaits, complaisamment étalés, quelque chose de plus? Son impartialité ne va-t-elle pas sans quelque sécheresse et sa faculté d'enregistrement ne laisse-t-elle vraiment rien en dehors de ses froids rayons? N'y a-t-il pas des replis des êtres et des choses, que la divination de l'imagination inspirée est seule capable de découvrir? Ne manque-t-il donc rien, du propre aveu de Thiers, à ce Guichardin, à ce Frédéric le Grand qu'il nous présente comme les protagonistes de l'École de l'*intelligence*? Sans doute; et la théorie de Thiers est un exemple de plus des limites que l'égoïsme intellectuel des plus grands esprits fixe à leur horizon. C'est décidément chose impossible à l'homme, même au plus sincère et au plus grand, de briser la prison de son moi et de s'affranchir de lui-même.

Le système de « l'intelligence » en histoire, avec ses prodigieuses vertus et, par endroits, sa sécheresse, c'est Thiers lui-même. On ne le jugera bien que par son œuvre. Qu'il soit possible d'imaginer une conception différente de l'histoire, qu'après avoir goûté les joies de cette analyse si lumineuse on se prenne à songer à quelque chose de plus ramassé, d'une pensée plus personnelle et d'une philosophie plus haute, ou bien encore à chercher vainement cette profonde veine de pitié

1. « Le génie n'est, après tout, que l'intelligence elle-même, avec l'éclat, la force, l'étendue, la promptitude. » *Avertissement*, p. IX.

pour la grande infortune humaine et ses vicissitudes dans le temps; nul n'y contredit. Mais, puisqu'il y a, au dire de l'auteur lui-même, vingt manières différentes d'écrire l'histoire, il serait malséant de le chicaner sur son choix. Jugeons de sa manière par le mérite de l'œuvre. Ce monument élevé par l'*intelligence*, c'est l'*Histoire du Consulat et de l'Empire.*

L' « Histoire du Consulat et de l'Empire » [1] **(1845-1862).** — On raconte que, dans le premier feu de son travail, Thiers s'écria un jour : « Quelle bonne fortune ! On m'a été prendre Alexandre du fond de l'antiquité et on me l'a mis là, de nos jours, en uniforme de petit capitaine et avec tout le génie de la science moderne. » Et, dans un élan de foi patriotique, il entreprit cette « vaste et magnifique composition dont les chapitres portent, non les noms des Muses comme les livres d'Hérodote, mais des noms de victoires. »

Thiers reprenait au point où il l'avait laissée quelque treize ans auparavant l'œuvre de sa jeunesse. Il la reprenait mieux armé, mûri par l'expérience des grandes affaires, avec les facilités de s'informer, de contrôler, de voir, d'accumuler les documents que donnent la richesse, le crédit d'un écrivain consacré par le succès, l'autorité de l'homme d'État. On le voyait à l'étranger dans les bibliothèques, dans les archives, sur les champs de bataille ; cartes, manuscrits s'entassaient dans son hôtel; il mobilisait et groupait à son appel ces cent mille faits qu'il devait ensuite mettre en ligne et pousser devant lui dans un ordre si lumineux. Il mit dans la préparation de l'œuvre toute la conscience passionnée dont il était capable; un volume lui coûta parfois un an de recherches, et il lui arriva de l'écrire en deux mois. Sa méthode il l'avait déjà éprouvée dans son premier ouvrage; il n'eut qu'à l'appliquer à un objet plus vaste encore et plus divers.

On a défini ce genre d'histoire « l'histoire des affaires » (Désiré Nisard). L'antiquité en avait offert des modèles; Polybe avait déjà *réalisé* l'histoire; et s'il fallait chercher à Thiers un ancêtre, c'est à Polybe que devrait se fixer le choix. Mais la complexité de la vie moderne aggravait infiniment la tâche. A ne voir qu'un

1. Elle fut commencée peu après 1840. Les cinq premiers volumes parurent en 1845. Cette grande œuvre remplit donc vingt-deux ans de la vie de Thiers.

aspect des choses, la guerre, par exemple, quelle différence entre le temps des Scipions et celui de Napoléon Ier, dans la variété et la puissance des unités de combat, dans les progrès de l'armement, dans la technique savante de la guerre ! Tout cela, Thiers avait l'ambition de le comprendre, de l'illustrer, de le rendre intelligible à tous, comme si chacun de ses lecteurs était du métier. Il l'a dit lui-même : « J'ai cru que c'était un essai à faire que celui de la *vérité complète* en histoire. » Il entre donc dans le vif et dans le menu des choses; qu'il s'agisse de l'administration, de la diplomatie, de l'ordre civil, il ne laisse rien qu'il ne touche, qu'il n'expose, qu'il n'éclaire d'une lumière égale et douce; rien d'éblouissant, comme une fausse clarté de théâtre, qui souvent n'éclaire qu'un objet, et d'une lueur irréelle; c'est franc et honnête, comme le jour même.

Prenons un exemple, entre cent autres, de la qualité de l'effet produit par cette manière de Thiers. L'armée française est à Moscou; il faut songer à la retraite. Un exposé détaillé des forces de l'armée, de ses pertes, des périls et des privations qui l'attendent précède et prépare l'analyse des sentiments personnels de Napoléon. Ce sont pour le lecteur autant d'éléments de contrôle et des appuis pour son propre jugement. L'analyse des hésitations de l'Empereur est traitée avec cette simplicité abondante qui est un des traits de la manière de Thiers. Rien n'est sacrifié à l'effet, et la rhétorique sentimentale, qui eût tenté peut-être un écrivain médiocre, est bannie comme un indigne moyen de succès. Tout, dans cette psychologie politique de l'Empereur, est tiré des faits mêmes; aux considérations de l'ordre politique et militaire s'ajoute cet élément personnel de l'orgueil d'un vainqueur qui saigne à la pensée d'un échec. L'orgueil même se trouvait, à ce moment redoutable, une suprême habileté. « Orgueil à part, et l'orgueil sans doute avait sa place dans les sentiments qu'il éprouvait, il y avait un immense danger à ce premier pas en arrière. Ce pouvait être en effet le commencement de sa chute. »

Il y a dans les situations héroïques une telle puissance d'effet qu'il est superflu d'emprunter le secours des grands mots et des phrases développées. Si l'on met en parallèle les pages 445 à 454 du livre XLV de Thiers et le récit correspondant du comte

de Ségur (*Histoire de Napoléon et de la Grande Armée pendant l'année 1812*, liv. VIII, ch. x), on sera frappé de ce fait que le récit le plus saisissant est en même temps le plus sobre. Encore ne faut-il pas oublier que Ségur avait ici sur Thiers l'avantage d'avoir vu les choses et connu l'*homme*. Mais la vivacité de l'impression s'émousse dans le tumulte des mots. Les arguments développés pour expliquer la conduite de Napoléon sont ceux-là mêmes que présente Thiers, et l'effet produit sur le lecteur est pourtant tout autre. Car la simplicité de l'un rassure notre critique et provoque l'adhésion de notre esprit; le ton chaleureux et oratoire de l'autre nous met en défiance et décourage notre désir de croire.

La couleur fait défaut chez Thiers. Mais la situation dont il suit les vicissitudes est tellement tragique, et, grâce à lui, nous la pénétrons si bien, que les phrases les plus simples suffisent à traduire l'émotion de l'historien et à éveiller la sympathie douloureuse du lecteur. « (5 octobre.) Le temps était superbe, d'une pureté, d'une douceur extrêmes. Jamais automne plus serein dans nos climats de France n'avait embelli en septembre les campagnes de Fontainebleau et de Compiègne... Une légère gelée étant tout à coup survenue le 13 octobre, sans que le beau temps fût altéré, tout le monde sentit que le moment était arrivé de se décider. »

Dans cette simplicité de la narration de Thiers, il y a un art infini. Il faudrait l'avoir tenté soi-même pour juger tout ce qu'une œuvre semblable exige d'expérience, de calcul, de science, d'habitude des proportions. « L'homme est un être fini, dit Thiers dans une page rapide et brillante; et il faut presque faire entrer l'infini dans son esprit. Les événements que vous avez à lui exposer se passent souvent en mille endroits... Même quand on a saisi avec intelligence la chaîne générale qui lie les événements entre eux, il faut un certain art pour passer d'un lieu à un autre lieu, pour aller ressaisir les faits secondaires qu'on a dû négliger pour le fait le plus important : il faut sans cesse courir à droite, à gauche, en arrière, sans perdre de vue la scène principale, sans laisser languir l'action... Et partout on est tenu de ménager cet être fini qui vous écoute et qui aspire toujours à l'infini, cet être curieux qui veut tout savoir

et qui n'a pas la patience de tout apprendre. Que je sache tout, et qu'il ne m'en coûte aucun effort d'attention, voilà le lecteur, voilà l'homme! nous voilà tous [1]! » Mais cet art doit se dissimuler; chez Thiers on ne voit jamais l'artifice. Dans sa composition comme dans son style, tout est vrai, simple et sobre. Il n'est pour lui qu'une manière de louer les grandes opérations qui sont le drame de son histoire, c'est d'en faire un exposé raisonné, positif et clair. « S'extasier devant le passage des Alpes, et, pour faire partager son enthousiasme aux autres, accumuler les mots, prodiguer ici les rochers et là les neiges, n'est à mes yeux qu'un jeu puéril et même fastidieux pour le lecteur. Il n'y a de sérieux, d'intéressant, de propre à exciter une véritable admiration, que l'exposé exact et complet des choses comme elles se sont passées. Combien de lieues à parcourir à travers monts, combien de canons, de munitions, de vivres à transporter sans routes frayées, à des hauteurs prodigieuses, au milieu d'affreux précipices, où les animaux ne servent plus, où l'homme seul conserve encore ses forces et sa volonté; le tout dit simplement, avec le détail nécessaire, sans les particularités inutiles, voilà, selon moi, la vraie manière de retracer une entreprise telle que le passage du Saint-Bernard, par exemple. Qu'après un exposé précis et complet des faits, une exclamation s'échappe de la bouche du narrateur, elle va droit à l'âme du lecteur, parce que déjà elle s'était produite en lui, et n'a fait que répondre au cri de sa propre admiration. » (*Avertissement de l'auteur*, p. III.)

Thiers écrivain. — Appliqué à d'aussi grands objets, que sera le style de l'historien? Il devra montrer les choses et rester invisible comme une glace dont la limpidité parfaite se dérobe au regard et fait douter qu'entre les choses et le spectateur s'interpose une matière aussi pure. Cette perfection de simplicité, Thiers l'a presque réalisée. Armand Carrel a pu dire de lui : « Quand il écrit, on pourrait croire qu'il improvise. » Dans la bouche du grand publiciste, ce n'était pas un éloge. Il y a en effet, chez Thiers, de l'incorrection, de la négligence et un certain laisser-aller auquel un goût délicat trouve aisément à reprendre. Mais il pensait lui-même que, pour un ouvrage très

1. *Avertissement*, p. XV.

développé, cette aisance, même un peu molle, et cette fluidité étaient une condition pour ne point rebuter et lasser le lecteur. En cela, son instinct le guida peut-être heureusement.

Si on pouvait sonder les cœurs et les reins, on découvrirait peut-être ceci : quand un critique, trouvant Thiers dans son horizon et voulant le juger, en lit çà et là une page et lève un tribut de quelques phrases sur cette œuvre immense, l'impression est fâcheuse, et il en arrive à formuler un verdict de condamnation. Rien de plus aisé que de glaner dans ces pages rapides l'expression impropre, le terme vulgaire ou banal, ou même, par accident, — mais, très rare, — prétentieux et portant sa date, comme un marabout poudreux. Mais si, comme il est nécessaire pour être juste, on se résout à tout lire de l'écrivain qu'on fait passer sous l'épreuve d'un arrêt définitif, l'humeur change peu à peu et pour toujours; l'auteur aux allures molles, au dessin incorrect, se hausse insensiblement aux proportions d'un véritable écrivain.

C'est ainsi que Sainte-Beuve, qu'on ne trompait pas aisément, a pu répondre à ceux dont la sévérité « l'impatientait » : « Ils répètent tous que Thiers ne sait pas écrire... » et c'était là le préambule d'un plaidoyer décisif en sa faveur. A mesure, en effet, qu'on avance dans la lecture des *Livres* de Thiers, on se laisse prendre à l'air de probité de ce style qui ne veut être que l'interprète du vrai, qui répand sur toutes choses « une lumière d'évidence ». On eût voulu dans son œuvre un certain caractère, un certain cachet à la Tacite. Lanfrey, qui faisait à Thiers ce reproche, flagellait en lui le partisan du succès à tout prix et le héraut officiel de l'épopée impériale; il a trop montré par son propre exemple ce que l'on perd auprès du lecteur à vouloir rester, six volumes durant, tendu, sec et maussade. Que serait-ce au cours de vingt énormes volumes!

Chez Thiers, au contraire, le courant du récit vous porte et vous fait avancer sans fatigue avec lui; on subit le charme discret de ces pages vives, d'allure si française, où l'on sent, même dans l'abandon de la dictée, la diffusion égale d'un talent toujours maître de lui. Un adversaire politique de Thiers a porté sur son œuvre historique un jugement qui donne peut-être la vraie mesure de la justice : « L'art de raconter, au degré où il le pos-

sède, est plus que du talent; c'est du génie; et son nom restera inséparable de la notion même de l'histoire[1] ». (Emile Ollivier.)

Henri Martin (1810-1883). L' « Histoire de France ». — Entre Thiers et Henri Martin, il n'y a de commun qu'un ardent patriotisme et le souci de servir la France en la faisant connaître et aimer. La volonté, l'effort, un talent honorable, de très petit vol, voilà Henri Martin, en 1833, l'année même où une entreprise de librairie le met en présence de son œuvre définitive, l'*Histoire de France*. C'est déjà une note fâcheuse que la pensée d'un grand ouvrage de cette nature ait été, non la conception directe d'un esprit, mais une combinaison de boutique. Hâtons-nous d'ajouter que, s'élevant d'un mouvement continu, et par un très noble effort, au-dessus des projets primitifs, Henri Martin a passé sa vie à effacer la tache originelle. Il y est presque entièrement parvenu.

Une pensée de vulgarisation fut le point de départ de cet immense labeur, vulgarisation par l'image aussi bien que par le texte. L'idée n'était pas de Henri Martin; et il ne fut choisi d'abord qu'à titre de collaborateur. C'est en 1833 que parut le premier volume de cette *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en juillet 1830, par les principaux historiens*. Cet essai ne fut suivi d'aucun autre, et ce volume in-16, avec illustrations, qui devait avoir un bataillon de frères, vit seul le jour. Il fut, pour Henri Martin, qui en avait écrit la Préface, l'occasion de mesurer, avec l'importance de l'œuvre, son attrait. Dès lors, sa vie avait trouvé son objet; un éditeur confiant accepta de signer un traité pour la publication d'une grande histoire de France. Il devait cette fois la signer seul. L'ouvrage parut sous sa première forme de 1833 à 1836 en quinze volumes, un volume tous les deux mois. Cet immense labeur à peine achevé, l'auteur le reprit jusqu'à trois et quatre fois, et il ne mit la dernière main à son œuvre qu'en 1860. Encore devait-il plus tard donner en appendice à son grand ouvrage un récit résumé des événements contemporains[2].

Le constant souci d'améliorer ce premier essai suffirait à

1. Nous supprimons de cette citation les noms de Thucydide, Tite Live et Guichardin, parce qu'ils ne nous paraissent pas les mieux choisis pour caractériser, par analogie, le talent de Thiers.
2. La seconde édition en 19 volumes parut de 1837 à 1854.

honorer Henri Martin; mais les conditions de ces retouches n'étaient guère favorables au caractère artistique de l'œuvre. L'ouvrage était remanié plutôt que refondu; redressé et corrigé plutôt que pensé et écrit à nouveau. A chaque réimpression, il est mis au courant de la science; le plan primitif est développé et enrichi; mais les faits nouveaux qui, à chaque édition, se font une place dans le texte remanié, gardent toujours les allures de nouveaux venus et comme un air d'intrus. Ils ne lient pas commerce intime avec les anciens hôtes de la maison et se reconnaissent à leur nouveauté. En outre, si le cadre primitif s'élargit, ce n'est pas d'une façon régulière et égale: il se prête surtout à l'accession des idées et des théories chères à l'auteur; de là, un manque d'harmonie et, en même temps, un soupçon de partialité et un faux air de système.

La préface que Henri Martin a écrite pour l'édition de 1837 nous met dans le secret de ses nobles ambitions et nous découvre sa méthode. La France est le pays le plus riche du monde en matériaux historiques, et cependant la France n'a pas d'histoire nationale. L'absence de liberté politique rendait cette histoire impossible avant 1789; elle ne pouvait avoir de plan, n'ayant pas de conclusion. Henri Martin subit donc, comme les plus illustres de ses contemporains, la fascination de la Révolution de 1830. C'est la borne d'or à laquelle aboutissent les mille voies, les grandes avenues, comme les sentiers perdus de notre histoire. « La France des XVIIe et XVIIIe siècles ne se connaissait qu'imparfaitement et marchait sans se rendre compte du but ni du point de départ; l'avenir était impénétrable... La lumière a commencé de se faire. »

Pour les époques primitives, il empruntera les secours de toutes les sciences dont l'heureux concours a renouvelé l'étude du passé; pour les temps modernes, « il demandera son flambeau à cette tradition de politique nationale qui, depuis longtemps, germe dans le sol de la France, éclôt avec le XVIIe siècle et s'altère par la révocation de l'Édit de Nantes et la Régence, pour se ranimer dans les préludes de la Révolution ». Car cet historien est républicain, et ne cache pas ses sympathies; mais il croit à l'œuvre de la Providence dans l'histoire, et il voit le plus haut titre d'honneur de la France dans ce fait « qu'elle a

représenté dans le monde la doctrine de l'âme immortelle, avec autant de grandeur que la Judée représentait le principe de l'unité de Dieu ».

Sa foi en l'immortalité de l'âme avait tout l'accent d'une religion; il admirait et révérait dans le druidisme la doctrine la plus haute de la spiritualité. La prépondérance de l'élément celtique et la bienfaisance sociale de son action n'eurent jamais d'avocat plus convaincu et plus chaud. « Ne craignez pas, écrivait-il d'Athènes à un ami, que j'oublie nos druides pour Zeus Olympien ou pour Pallas Athéné; je suis un Celte incorrigible. »

C'est la croyance profonde de Henri Martin aux destinées supérieures de la France qui fait l'unité et le prix de son œuvre. Elle eût été d'un prix infini si les qualités de l'écrivain avaient égalé les vertus de l'homme et du citoyen. Mais le style a trop souvent trahi le défenseur de tant de causes généreuses. Il ne manque ni de fermeté ni de netteté; mais son caractère abstrait et tendu rebute et lasse. On lui a reproché son air sacerdotal; mais il tient plus encore du prêche que du sermon; il a toujours l'air de vouloir endoctriner, et il le fait avec sécheresse, et sous une forme absolue et tranchante. Il faut avoir grande soif de vérité pour supporter longtemps la lecture de Henri Martin; ce n'est pourtant pas un médiocre éloge de rappeler qu'on peut aller à son livre comme à un monument d'honnêteté, de patriotisme et de bonne foi.

IV. — L'histoire à thèse et le pamphlet historique.

Simonde de Sismondi (1773-1842). — C'est un péril pour un esprit de portée moyenne de prétendre traiter la grande histoire. Soit faiblesse de vue, soit asservissement aux idées du jour, il s'expose à voir dans le passé seulement ce qu'il y cherche et à le juger d'après la mode politique d'un moment. Cette préoccupation étroite est le plus souvent exclusive d'un talent supérieur; comme ni l'imagination, ni la puissance de synthèse, ni la vérité scientifique ne dominent dans les œuvres inspirées de cet esprit, il convient de les mettre à part : c'est

l'histoire à thèse, et, à un rang inférieur pour le mérite et la dignité de la pensée, le pamphlet historique.

Sismondi représente très exactement le premier type. Son *Histoire des Français* (1821-1843) est de ces œuvres qui restent l'honneur d'une vie; mais comme il y manque ce principe d'éternité qui est le style, l'*Histoire des Français* aura vécu à peine une vie d'homme. Partagé entre le désir de raconter et de peindre et la satisfaction de juger au nom de ses principes, il oscille entre deux systèmes et n'atteint qu'au médiocre dans les deux genres. Ce fut un noble esprit et un écrivain effacé. L'histoire du peuple, qu'il a systématiquement mise en regard et comme en conflit avec l'histoire des rois, lui doit une bonne part de la faveur dont notre siècle l'a comblée; les lettres françaises ne lui doivent rien, sinon peut-être d'avoir une fois encore rappelé que l'*Histoire de France* est par la variété et la portée de son drame la matière réservée d'un chef-d'œuvre historique. Lorsque à défaut de génie, on a mis dans cette entreprise un labeur intense, une conscience droite, une préoccupation obstinée du bien, on laisse un nom, même quand l'œuvre sombre; et c'est là l'honneur de Sismondi.

Louis Blanc (1811-1882). L' « Histoire de dix ans ». Un pamphlet éloquent. — Rien de plus différent de la grisaille de Sismondi que l'éclatante rhétorique de Louis Blanc. Il avait trente ans quand il publia, en cinq volumes, sous le titre d'*Histoire de dix ans* (1841), le récit passionné des origines et de la première moitié du règne de Louis-Philippe. Des pages d'histoire contemporaine jetées ainsi en pâture à la curiosité publique, même écrites sans art, sont assurées de trouver des lecteurs. Que sera-ce donc si l'éloquence les anime, si elles sont l'expression passionnée d'une doctrine décevante, mais généreuse, l'œuvre d'un homme qui aspire à diriger un parti et qui a quelques-uns des dons nécessaires pour y réussir? Il y avait d'ailleurs, dans le plan de l'ouvrage, une ampleur faite pour séduire et, dans le ton, une hauteur quasi prophétique capable de subjuguer.

« Un peuple déchaîné, victorieux et maître de lui; trois générations de rois fuyant sur les mers; la bourgeoisie apaisant la foule, l'éconduisant, se donnant un chef; les nations qui s'agi-

tent trompées dans leur espoir et regardant du côté de la France immobile sous un roi nouveau; l'esprit révolutionnaire flatté d'abord, comprimé ensuite, et finissant par éclater en efforts prodigieux ou en scènes terribles; des complots, des égorgements; trois cents républicains livrant bataille dans Paris à toute une armée; la propriété attaquée par de hardis sectaires; Lyon soulevé deux fois et inondé de sang; la duchesse de Berri ressuscitant le fanatisme de la Vendée et flétrie par ceux de sa famille; des procès inouïs; le choléra; au dehors, la paix incertaine, quoique poursuivie avec une obstination ruineuse; l'Afrique dévastée au hasard, l'Orient abandonné; au dedans, nulle sécurité: toutes les révoltes de l'intelligence et des essais fameux; l'anarchie industrielle à son comble; le scandale des spéculations aboutissant à la ruine; le pouvoir décrié; cinq tentatives de régicide; le peuple sourdement poussé à de vastes désirs; des sociétés secrètes; les riches alarmés, irrités, et à l'impatience du mal joignant la peur d'en sortir... tel est le tableau que présente l'histoire des dix dernières années. » (II, 1.)

A ces traits, un lecteur de bonne foi hésitera peut-être à reconnaître les débuts du règne de Louis-Philippe; mais qui ne serait séduit par la grandeur, la variété des objets, le mystère des problèmes, les divers aspects du drame entrevu? C'est sans doute le suprême de l'art du pamphlet de se dissimuler sous les dehors du vrai et de faire illusion. L'auteur a réussi; sans doute l'expérience de la vie et de la politique éveille immédiatement la défiance dans les esprits modérés et bien faits; ils soupçonnent d'instinct que les choses ne se sont point passées comme l'auteur croit le voir, et l'étude des faits confirme leurs pressentiments. Mais combien il est puissant sur les esprits faibles cet esprit de sophisme diffus dans tout l'ouvrage? Qu'elle est lumineuse, semble-t-il, cette explication de la politique : les rois représentants d'un passé mort, dignes encore de quelque pitié dans l'infortune, méprisables quand ils tiennent leur pouvoir d'une révolution triomphante et qu'ils n'usent de leur force que pour l'écraser; le peuple, principe de tout droit, source de toute force, expression de toute vertu, magnifique dans ses colères, magnanime dans ses victoires, lion et agneau;

entre les deux, la bourgeoisie, monstre hybride, qui a perdu les vertus du peuple, incapable d'acquérir celles de la noblesse, corrompue par le goût du lucre et corruptrice de tout parti qu'elle soutient; l'Europe entière, encore secouée du frisson des guerres de l'Empire, attentive au moindre mouvement de la France; la frontière entr'ouverte pour laisser passer à la fois les armées de la revanche nationale et les légions révolutionnaires volant au secours des nations opprimées; dans le fond, la rumeur sociale du monde des travailleurs agité de problèmes nouveaux, rêvant de fraternité et de paix universelle jusque dans l'horreur des combats de rue. Tout cela est faux; c'est la parodie héroïque du règne de Louis-Philippe; mais avec un éclat, un mouvement, une éloquence qui ne laissent aucun lecteur indifférent. L'impartialité est sans nul doute dans les vœux de l'auteur; mais son âme tumultueuse ne la connaît pas. Il se fait illusion à lui-même quand il écrit : « J'ai le désir sincère de ne pas mêler une amertume trop grande à ce récit des souffrances et des humiliations de mon pays; car les devoirs de l'historien sont austères et l'on exige de lui qu'il commande le calme à son cœur. » (II, 462.) Une impression étrange se dégage de cette lecture; on est haletant, on se demande par quel miracle un pays accablé par un tel régime politique a pu vivre, en expiation de quels forfaits le ciel lui avait infligé le gouvernement de la bourgeoisie et les tristesses du parlementarisme. On sent d'instinct qu'on est en dehors du vrai. Mais s'il était permis, en 1841, de douter qu'un historien fût né, on ne pouvait refuser au jeune auteur de l'*Histoire de dix ans* quelques-uns des dons supérieurs et les mérites les plus variés de l'écrivain.

L' « Histoire de la Révolution française ». — Un progrès signalé se fait remarquer dans son *Histoire de la Révolution française*, dont les deux premiers volumes parurent en 1847, comme pour sonner le glas d'un régime qui s'obstinait à durer. Le reste de l'ouvrage (vol. III à XII) parut de 1852 à 1862. Par l'ampleur des proportions, l'étude patiente des textes, la critique des originaux, la suite dans le développement rigoureux du système adopté, le courant du style, cet ouvrage se place tout à fait au premier rang des études d'ensemble sur la Révolution.

C'est une surprise pour le lecteur de voir aux premières pages du tome premier le nom de Jean Huss, cet apôtre de la « doctrine de la fraternité ». Nul en effet n'a donné plus d'ampleur que Louis Blanc à l'étude des origines ; « ce serait méconnaître la Révolution, sa portée sublime, que d'en confondre l'explosion et la date. Ils ne sauraient être nés de quelques accidents vulgaires, de je ne sais quels modernes embarras, ces événements dont le souvenir palpite encore. Ils résument plusieurs siècles de souffrances... Toutes les nations ont contribué à les produire ; toutes y ont leur avenir engagé. » (*Préambule.*) L'auteur montre alors, sur le vaste champ de l'histoire du monde, trois principes en lutte, et devant triompher à leur heure : l'*autorité*, l'*individualisme*, la *fraternité*.

Il y a sans doute des longueurs dans ce premier volume, qui suit à travers quatre siècles la genèse de cette grande œuvre de justice sociale ; mais l'impression de majesté en est accrue. Quel est donc cet événement prodigieux pour lequel il a fallu l'enfantement des siècles ? L'histoire de la Révolution proprement dite s'ouvre dans une sorte de gloire.

Le récit en est suivi avec un développement égal, sans défaillance, jusqu'à la fin de la Convention ; toutes les parties en sont traitées avec d'exactes proportions et un effort visible de ne rien sacrifier et de faire aux événements, même pour l'étendue du récit, la mesure de la justice. Mais deux choses rendaient impossible à Louis Blanc ce haut ministère d'impartialité : l'étroitesse de son système social et la conviction qu'en dehors de lui il n'y avait ni vérité, ni justice. Il a ses dieux et il leur sacrifie ; il sacrifie Voltaire à Rousseau, Turgot à Necker, les Girondins à la Montagne, Danton à Robespierre. Ce froid vaniteux séduit l'historien, qui en fait l'incarnation de la Révolution, le prophète du socialisme, un de ces hommes qui suffisent à l'honneur d'un siècle.

On peut relever dans cet immense ouvrage des erreurs nombreuses de détail, en réprouver l'esprit ; mais on se sent en regard d'une œuvre. « Je plains, dit l'auteur en fermant le dernier volume, je plains quiconque, en lisant ce livre, n'y reconnaîtrait pas l'accent d'une voix sincère et les palpitations d'un cœur affamé de justice. » Ce fut le secret et le principe de

son talent d'écrivain. Un courant d'éloquence circule à travers ces pages, toujours égal, plein et rapide. La phrase, le plus souvent rythmée, d'un nombre large et sonore, se ramasse parfois tout à coup, se presse et se condense, et jaillit en une image éclatante. Parfois, un long développement aux replis abondants se clôt sur une phrase courte où la pensée se résume : « Séparé du peuple par ses fautes et de la noblesse par ses vertus, Louis XVI resta seul, étranger à la nation sur le trône, étranger à la cour dans un palais, et comme égaré au sommet de l'État. » Un portrait de Marie-Antoinette se fermera sur ces mots : « Et puis, comme un flambeau pour éclairer sa vie, la gloire de sa mère la suivait! »

On pourrait prendre à pleines mains dans ces douze volumes; les pages où l'écrivain a mis son empreinte ne se comptent pas. Le culte de Louis Blanc pour Rousseau lui a porté bonheur; s'il a pris quelque chose de son illuminisme, il a reçu de lui une part plus précieuse de son héritage : le mouvement, l'éclat, le rythme du style jusqu'à la déclamation et au paradoxe. C'est de Rousseau qu'il procède et en maint endroit, il fait penser à lui.

BIBLIOGRAPHIE

I. **Ouvrages dans lesquels on peut trouver quelques indications générales.** — **Chateaubriand**, *Études historiques* (les chapitres de la *Préface* qui ont pour titre : *École historique moderne de la France*, et *Auteurs français qui ont écrit l'histoire depuis la Révolution* (1831). — **A. Nettement**, *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet* (1859), (Tome II, livres XI et XII). — **Guizot**, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, 1860 (Tome III, ch. XX, *Études historiques*). — **D. Nisard**, *Histoire de la littérature française*, éd. de 1861, livre IV, *Conclusion*, § 3. — **Thiénot**, *Rapport sur les Études historiques*; *Temps modernes*; (dans la collection des Rapports rédigés à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867). — **Pergameni**, *Histoire générale de la littérature française*, Ve période, 1889. — **Pellissier**, *Le mouvement littéraire au XIXe siècle*, 1889. — **Lintilhac**, *Précis historique et critique de la littérature française*, 1894, tome II, ch. XV. — **Lanson**, *Hist. de la littérature française*, 1895, VIe partie, livre II, ch. VI.

II. **Ouvrages particuliers.** — AUG. THIERRY. — *Première lettre sur l'Histoire de France* (*Courrier français*, 13 juillet 1820), reproduite dans *Dix ans d'études historiques*, 2e partie, XI. — **Charles Magnin**, *Aug. Thierry* (*Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1841). — **E. de Guerle**, *Revue des Deux Mondes*, 15 sept. 1858. — **Renan**, *Essais de morale et de critique*, 1864. — **Paul Lecène**, *Introduction* à une édition des *Récits des temps mérovingiens*,

1887. — **F. Valentin**, *Augustin Thierry*, collection des *Chroniques populaires*, 1895. — **Brunetière**, *L'œuvre d'Augustin Thierry*, discours prononcé à Blois le 10 novembre 1895, pour le centenaire d'Aug. Thierry (*Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1895).

Barante. — **Sainte-Beuve**, *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1843. — **Guizot**, *ibidem*, 1er juillet 1867.

Michaud. — **Flourens**, *Discours de réception à l'Académie française* (3 décembre 1840), et réponse de M. Mignet. — **Sainte-Beuve**, *Causeries du Lundi*, VII; *Nouveaux Lundis*, IV.

Michelet. — **Taine**, *Essais de critique et d'histoire*, 1866. — **Ch. Aubertin**, *Revue des Deux Mondes*, 3 octobre 1866. — **G. Monod**, *Jules Michelet*, 1875. — **Schérer**, *Études sur la littérature contemporaine*, 1885. — **F. Corréard**, *Michelet*, 1886. — **E. Faguet**, *Études littéraires sur le XIXe siècle*, 1887. — **Jules Simon**, *Mignet, Michelet, Henri Martin* (1889). Ce volume contient la notice historique sur Michelet, déjà insérée au volume CXXVII des *Comptes rendus de l'Académie des sciences morales et politiques*. — **G. Monod**, *Portraits et souvenirs*, 1897.

Guizot. — **Sainte-Beuve**, *Causeries du Lundi*, t. I, *Nouveaux Lundis*, t. I. — **Taine**, *Essais de critique et d'histoire*, 1866. — **Schérer**, *Études sur la littérature contemporaine*, VIII (1885), et X (1895). — **E. Faguet**, *Politiques et moralistes au XIXe siècle*, 1re série, 1895. — **A. Bardoux**, *Guizot* (collection des Grands Écrivains, 1894). — **J. de Crozals**, *Guizot* (collection des Classiques populaires, 1894). — **J. Simon**, *Notice sur Guizot* (*Comptes rendus de l'Académie des sciences morales*, tome CXX); reproduite dans le volume *Thiers, Guizot, Rémusat*.

Mignet. — **Sainte-Beuve**, *Causeries du Lundi*, IV et VIII. — **Saint-René Taillandier**, *Les travaux historiques de M. Mignet* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1875). — **Duruy**, *Discours de réception à l'Académie française*, 18 juin 1885. — **Jules Simon**, *Mignet, Michelet, Henri Martin*, 1889, reproduit une notice déjà insérée au tome CXXIV des *Comptes rendus de l'Académie des sciences morales et politiques*. — **Edouard Petit**, *François Mignet*, 1889. — **Albert Sorel**, *Fatalisme et liberté* (Journal le *Temps*, 7 juin 1897).

Thiers. — **Sainte-Beuve**, *Causeries du Lundi*, I, XII, XIV, XV (1849 à 1861). — **Jules Simon**, *Notice sur Thiers*, *Comptes rendus de l'Académie des sciences morales et politiques*, tome CXXII; reproduite dans le volume *Thiers, Guizot, Rémusat*. — **Schérer**, *Études sur la littérature contemporaine*, 1885. — **P. de Rémusat**, *A. Thiers*, 1889. — **E. Zevort**, *Thiers*, 1892.

Henri Martin. — **Hanotaux**, *Henri Martin, sa vie et ses œuvres; son temps*, 1885. — **Jules Simon**, *Mignet, Michelet, Henri Martin*, 1889.

Sismondi. — **Mignet**, *Notices et portraits historiques et littéraires*, 1854, vol. II. — **Schérer**, *Nouvelles études sur la littérature contemporaine*, 1876.

Louis Blanc. — **L. Reybaud**, *Réformateurs et socialistes* (1840-43 et 1864). — **Ch. Robin**, *L. Blanc, sa vie, ses œuvres*, 1851. — **Fiaux**, *L. Blanc*, 1883.

CHAPITRE XI

ÉCRIVAINS ET ORATEURS RELIGIEUX PHILOSOPHES[1]

I. — Lamennais.

Première partie de la vie de Lamennais (1782-1817). — Premiers ouvrages. — Certes il n'est pas, dans l'histoire de notre littérature, beaucoup de dates plus importantes que celle de l'apparition du *Génie du christianisme* de Chateaubriand, et, en dehors des livres de Bossuet, la controverse religieuse en France n'a guère produit d'ouvrage qui soit supérieur au *Pape* de Joseph de Maistre. Mais ce n'est ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux livres qu'il faut chercher l'origine du grand mouvement catholique dont l'histoire a été si profondément mêlée à toute l'histoire intérieure de la France elle-même au XIX[e] siècle : le *Génie du christianisme* ne s'adresse qu'à la sensibilité et au jugement esthétique ; quant au livre du *Pape*, il a pu frapper quelques intelligences d'élite ; sur les volontés, on n'aperçoit pas qu'il ait eu aucune influence immédiate. Le livre, dont la publication fut vraiment un acte, le livre qui tira les volontés de leur torpeur, et, en la renouvelant, restitua à la controverse religieuse, dans la vie de la nation, la place qu'elle avait perdue depuis plus d'un siècle, c'est le premier volume de l'*Essai sur l'indifférence* de Lamennais (1817). — L'appari-

1. Par M. Albert Cahen, professeur au lycée Louis-le-Grand.

tion de cet ouvrage révélait au grand public le nom de l'auteur et son talent d'écrivain ; mais la doctrine n'en avait rien qui pût surprendre ceux qui connaissaient par ses livres antérieurs l'abbé de La Mennais.

Félicité-Robert de La Mennais[1] est né à Saint-Malo le 19 juin 1782. Il était le quatrième des six enfants d'un armateur, Pierre-Louis-Robert de La Mennais. Tous les membres de cette famille étaient sincèrement et profondément religieux ; mais la piété de Félicité, de « Féli », pour parler comme ses parents et ses amis, paraît n'avoir pas été exempte d'une exaltation d'autant plus inquiétante qu'elle était sujette à des retours de doute et de découragement. C'est ainsi que, lorsqu'il dut faire sa première communion, il souleva, contre l'enseignement qui lui avait été donné, certaines objections qu'il avait retenues de ses lectures précoces, et le prêtre chargé de l'interroger ne l'admit pas au sacrement. C'est à vingt-deux ans seulement qu'il accomplit ce premier grand acte de la vie chrétienne, ce qui suppose sans doute à ce moment, comme l'indique un de ses biographes, un triomphe marqué du sentiment religieux sur le respect humain, mais ce qui laisse entrevoir aussi, dans l'intervalle, bien des doutes et des hésitations.

Nous savons du moins que le jeune passionné eut à cette époque deux aventures : il se battit en duel et il éprouva, pour une femme demeurée inconnue, un amour ardent auquel elle ne répondit pas. Quelle influence ces événements eurent-ils sur sa destinée? Il est difficile de le déterminer. Du moins le peu que nous savons de cette partie de sa vie nous permet-il de reconnaître en lui tous les traits d'une de ces âmes tourmentées qui sont plus capables de passer d'un extrême à l'autre que de demeurer jamais dans la modération, et il semble que nous ayons déjà la clef de ces bouleversements profonds qui signaleront la carrière de Lamennais en laissant sa personnalité subsister toujours identique.

En effet, même à cette époque de sa vie, les résolutions de Féli peuvent varier; ses sentiments profonds sont déjà fixés. Il est le compagnon intime, assidu, et le collaborateur de son

1. Telle est la véritable orthographe du nom; c'est après sa rupture avec l'Église que Lamennais la modifiera.

frère Jean, son aîné de deux ans, qui, lui, était entré tout naturellement dans les ordres, par l'effet d'une volonté tranquille, dès longtemps arrêtée, et qui n'avait point connu de défaillance.

Deux livres sont le fruit de cette collaboration : les *Réflexions sur l'état de l'Église en France pendant le* XVIIIe *siècle et sur sa situation actuelle* (1808) et la *Tradition de l'Église sur l'Institution des évêques* (1814).

Nous savons par une lettre de Féli la part qui lui revient dans le second de ces ouvrages : il l'a rédigé tout entier sur des documents recueillis par Jean. Nous sommes moins renseignés sur la manière dont furent composées les *Réflexions*. Mais il est remarquable que Lamennais, qui n'admit pas dans la collection de ses œuvres complètes la *Tradition de l'Église*, y a toujours fait figurer les *Réflexions*, qu'il semble ainsi avoir vraiment regardées comme son premier ouvrage. Et, de fait, le rapport est si étroit entre ce livre et celui qui, neuf ans plus tard, fera la gloire de Lamennais, le mal contre lequel, en 1817, il dirigera ses coups redoutables y est déjà si clairement distingué, on y reconnaît si bien les traits de sa polémique ultérieure, qu'il est impossible de ne pas le regarder comme le seul ou, à tout le moins, comme le principal auteur des *Réflexions*. L'ouvrage [1] n'est pas seulement d'un chrétien convaincu, mais d'un homme qui démêle l'opposition foncière des enseignements du christianisme et des prétentions de la société moderne.

Le livre de la *Tradition de l'Église sur l'Institution des évêques*, qui était achevé en 1813, mais qui ne parut qu'après la chute de l'empire, en 1814, est d'un intérêt philosophique bien moindre [2] ; le sujet ne comporte pas d'ailleurs d'autre compo-

1. En voici à peu près le résumé. Le mal dont souffre la société, dit Lamennais, ce n'est plus, comme au XVIe, au XVIIe, ou au XVIIIe siècle, l'hérésie et la menace du schisme : c'est l'indifférence. On ne lutte plus contre la religion, on s'en détache. On ne se soucie plus que des intérêts matériels; une insurmontable barrière s'élève en conséquence entre le pauvre et le riche et divise le genre humain en deux classes : ceux qui jouissent et ceux qui souffrent. Le clergé même s'est laissé gagner à des sentiments si bas. Le Concordat en a fait une armée de fonctionnaires, qui ne demandent qu'à jouir de la tranquillité. C'est contre cet état de choses, qui met le clergé sous la dépendance du gouvernement moderne, que Lamennais convie prêtres et évêques à réagir, à force de cohésion, de supériorité intellectuelle et d'autorité morale.

2. A l'encontre du gallicanisme, ou, pour mieux dire, des deux gallicanismes, de l'ancien, sur les maximes duquel s'appuient nombre de partisans du concordat, et du nouveau, celui de la « petite église », celui de ces adversaires irré-

sition que l'ordre purement historique, et le style de l'ouvrage est nécessairement assez terne : il n'y a donc rien là qui intéresse, à proprement parler, l'histoire de la littérature. Il n'en est pas tout à fait de même d'un opuscule injuste et déclamatoire, mais passionné, que Lamennais rédige, immédiatement après la chute de l'Empire, sur l'*Université impériale*, et qu'il conclut, après avoir lancé contre cette institution les attaques et les imprécations les plus violentes, par un nouvel appel à la *liberté*.

C'est donc bien là le mot d'ordre, si heureusement trouvé, au nom duquel l'Église va, au XIXe siècle, lutter contre ses adversaires; c'est bien dans la brochure de 1814, dans la brochure de Lamennais encore inconnu [1], qu'il faut chercher le point de départ de la campagne vigoureuse poursuivie, pendant plus de trente ans, par le parti catholique tout entier et qui devait aboutir à la loi de 1850 sur la liberté de l'enseignement.

Les sentiments que Lamennais nourrissait à l'égard du Concordat et de l'Université ne lui permettaient pas d'envisager avec indifférence, après la Restauration, le rétablissement de l'Empire : au début des Cent-Jours, il partit pour l'Angleterre. Avant la fin de l'année 1815, il était de retour en France : mais il avait rencontré à Londres un homme qui devait avoir sur lui, à ce moment critique de sa vie, la plus puissante influence, l'abbé Carron, du diocèse de Rennes, prêtre émigré [2], qui, depuis 1792, avait séjourné dans cette ville.

Jean de La Mennais, comme il est naturel, avait toujours espéré que son frère, son collaborateur, entrerait, comme lui, dans les ordres. Dès 1809 Féli avait reçu la tonsure et les ordres mineurs. D'ailleurs une autre personne, l'abbé Teysseyrre,

ductibles du Concordat, qui prétendent dénier au pape le droit de destituer et d'instituer les évêques, les frères de La Mennais entreprennent de défendre la souveraineté pontificale, non par des raisonnements, mais par des preuves historiques : ils établissent ce qu'a été, à leur avis, la tradition constante de l'Église sur l'institution des évêques tant en Orient qu'en Occident. Ils défendent donc, sur un point particulier, la thèse que, d'un point de vue plus général, défendra Joseph de Maistre. Mais, mieux que de Maistre, ils nous permettent, pour peu que nous nous souvenions des *Réflexions*, de saisir le lien qui unit la thèse de la vieille théologie ultramontaine, l'infaillibilité pontificale, avec les revendications de l'école nouvelle, qui réclamera surtout la *liberté* de l'Église.

1. Dès 1808, il avait adressé à un conseiller de l'Université une lettre pour la défense d'un collège fondé par son frère Jean (*Œuvres inédites* : *Correspondance*, n° 2).

2. Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*, I, IV) l'appelle « le François de Paule de l'exil ».

ancien polytechnicien, ami de Jean de La Mennais, secondait de ses conseils les projets de celui-ci. Mais, ni l'un ni l'autre n'étaient venus à bout de vaincre les résistances de Félicité; il semble que seul l'abbé Carron ait fini par en triompher. Triomphe en un sens déplorable, puisque, dès le moment même qu'il s'engageait sans retour, Lamennais avait le sentiment de l'erreur décisive qu'il commettait ou qu'on lui faisait commettre.

En décembre 1815, il était ordonné sous-diacre; puis diacre, en février; prêtre enfin, le 9 mars, à Vannes. Peu après, il célébrait sa première messe à Paris, dans la chapelle de l'*Institut des nobles orphelines*, espèce de communauté de femmes et de jeunes filles recrutées dans l'ancienne émigration, que l'abbé Carron, revenu de l'exil, avait établie impasse des Feuillantines et qu'il dirigeait. Cette messe, « il fut longtemps à la dire. Un des assistants, M. Ange Carron, rapporta plus tard que le malheureux officiant était d'une pâleur livide et qu'à un moment, son visage parut se couvrir d'une sueur froide [1]. »

Mais nous avons un témoignage plus certain encore et plus douloureux de l'état d'esprit de Lamennais. Il faut ici rapporter les lignes qu'en 1816, il adressait lui-même à son frère [2].

« Quoique M. Carron m'ait plusieurs fois recommandé de me taire sur mes sentiments, je crois pouvoir et devoir m'expliquer avec toi une fois pour toutes. Je ne suis et ne puis qu'être désormais extraordinairement malheureux. Qu'on raisonne là-dessus tant qu'on voudra, qu'on s'alambique l'esprit pour me prouver qu'il n'en est rien ou qu'il ne tient qu'à moi qu'il en soit autrement, il n'est pas fort difficile de croire qu'on ne réussira pas sans peine à me persuader un fait personnel contre l'évidence que je sens. Toutes les conclusions que je puis recevoir se bornent donc au conseil banal de faire de nécessité vertu... Je n'aspire qu'à l'oubli dans tous les sens, et plût à Dieu que je pusse m'oublier moi-même. La seule manière de me servir véritablement est de ne s'occuper de moi en aucune façon. Je ne tracasse personne; qu'on me laisse en repos de mon côté; ce n'est pas trop exiger, je pense. Il suit de tout cela qu'il n'y a point de correspondance qui ne me soit à charge. Écrire m'ennuie mortellement et, de tout ce qu'on peut me marquer, rien ne m'intéresse. Le mieux est donc, de part et d'autre, de s'en tenir au strict nécessaire en fait de lettres. J'ai trente-quatre ans écoulés, j'ai vu la vie sous tous ses aspects, et ne saurais dorénavant être la dupe des illusions dont on essayerait de me bercer encore. Je n'entends faire de reproche à qui que ce soit : il y a des destins

1. Spuller, *Lamennais*, livre I, v.
2. A la suite d'une lettre écrite par l'abbé Carron à Jean de La Mennais, et que Féli était chargé de transmettre. (*Œuvres inédites*, *Correspondance*, 116.)

inévitables; mais si j'avais été moins confiant ou moins faible, ma position serait différente. Enfin, elle est ce qu'elle est, et tout ce qui me reste à faire est de m'arranger de mon mieux et, s'il se peut, de m'endormir au pied du poteau où l'on a rivé ma chaîne, heureux si je puis obtenir qu'on ne vienne point, sous mille prétextes fatigants, troubler mon sommeil. »

Qu'est-ce donc qu'il faut entendre par cette douloureuse confession? Que Lamennais a perdu la foi? Nullement : Lamennais n'a pas cessé d'être chrétien et d'aimer passionnément l'Eglise; il ne lui en coûte pas de consacrer à sa défense toutes les réserves de son énergie. Ce qui sans doute lui apparaissait dès lors et causait sa tristesse, c'était une douloureuse contradiction entre l'essentielle vertu d'un état, dont la première règle est l'esprit d'obéissance, et ses sentiments profonds de jalouse, et, si l'on veut, d'orgueilleuse indépendance. Ce champion de la liberté de l'Église qui, dans la cause de l'Église, voyait surtout celle de l'affranchissement de la conscience, ne se sentait capable de la défendre lui-même qu'en toute liberté. Ainsi, dès le moment que Lamennais entre dans la carrière ecclésiastique, on peut prévoir, il prévoit peut-être, d'où surgiront les difficultés qu'il trouvera sur son chemin.

Il faut ajouter toutefois que cette crise de dépression n'était pas chez Lamennais chose nouvelle. Plusieurs fois déjà, nous le savons, il avait passé par des alternatives d'exaltation et de désespoir. Il n'y a pas de raison de croire, si profonde que soit dans son âme la racine des sentiments qui lui ont dicté sa lettre à son frère, que l'état d'abandon moral dans lequel il se trouvait alors ait persisté longtemps : moins d'un ans après, il faisait paraître le premier volume de l'*Essai sur l'indifférence*.

L' « Essai sur l'indifférence en matière de religion ». — Depuis plusieurs années déjà, Lamennais avait conçu le projet d'un grand ouvrage d'apologétique, l'*Esprit du christianisme*[1]. Cet ouvrage n'a jamais été écrit; aussi voudrait-on savoir si l'*Essai* n'est pas tout simplement l'*Esprit du christianisme* sous un autre nom. A cette question, nul document ne nous permet de répondre; mais on peut faire une conjecture vraisemblable. Tous ceux qui ont lu d'un bout à l'autre l'*Essai sur l'indifférence* ont dû être d'abord frappés du peu de convenance de ce titre. De

1. *Œuvres inédites* : *Correspondance*, *passim*, d'octobre 1814 à décembre 1815.

l'indifférence, un seul volume en traite, et c'est le premier. Ce n'est pas la seule distinction qu'on peut établir entre ce volume et les autres, ou, pour parler avec plus de précision, entre ce volume et le volume suivant. D'abord entre la publication du premier et celle du second, près de trois ans se sont écoulés[1]. Le ton aussi est fort différent dans la première et dans la seconde partie de l'ouvrage; il est dans la première beaucoup plus oratoire, beaucoup plus passionné, beaucoup plus fait pour frapper le grand public. Aussi bien, les contemporains eux-mêmes eurent-ils le sentiment de ces différences dans le ton et dans le sujet, et l'on en a la preuve dans l'espèce de surprise et d'appréhension qu'après l'enthousiasme soulevé par le premier volume, la publication de la suite causa dans certaines parties du clergé. Ces sentiments nouveaux furent tels, qu'avant d'achever la publication de l'ouvrage, Lamennais en rédigea une *Défense* après l'apparition de ce second volume.

Aussi est-on fondé à considérer le premier volume, suivant les paroles mêmes de Lamennais dans son *Avertissement*, comme un livre de « circonstance ». C'est le premier acte par lequel Lamennais prêtre, après la crise de découragement qui suivit son ordination, se ressaisit et satisfait au devoir que lui créent sa profession, son zèle et son talent. C'est un appel à l'opinion publique et à la vigilance du gouvernement, dans lequel on retrouve quelques-unes des pensées qu'il avait exposées dans les *Réflexions sur l'état de l'Église*; mais elles sont cette fois heureusement groupées autour d'une idée essentielle et frappante, et cette idée elle-même se relie, par un lien plus ou moins étroit, à ces théories sur l'esprit du christianisme, qui occupaient Lamennais depuis quelque temps déjà et sur lesquelles il se réservait de méditer encore à loisir : le fruit de ces méditations, c'est précisément le second volume de l'*Essai*. C'est ce que montrera sans doute une analyse rapide de l'ouvrage.

On a beaucoup parlé de Bossuet à propos du livre de Lamennais; c'est, en un sens, faire tort à Bossuet, qui n'emploie jamais plus de mots qu'il n'a d'idées. Mais il est vrai que la pensée de Bossuet a dû être toujours présente à l'esprit de

1. Le premier volume est de décembre 1817; le second, de juillet 1820. En juin 1821, parut la *Défense de l'Essai*.— Pour la suite, voir ci-dessous, p. 548, note.

Lamennais; car il prend la question qu'il traite précisément au point où Bossuet l'avait conduite dans la controverse contre les protestants et contre le libertinage de l'esprit. Bossuet, on le sait, avec infiniment de sagacité, avait bien vu, avait mieux vu que ses adversaires protestants eux-mêmes, ce qui faisait le fond de l'esprit de la réforme et il avait prédit que le système de l'indifférence en matière de religion était celui auquel devaient nécessairement aboutir les variations des sectes réformées. Or, les temps sont venus, suivant Lamennais, où les prédictions de Bossuet se sont réalisées : le fléau moderne que l'Église a désormais à redouter, c'est l'indifférence, l'indifférence systématique, qui consiste, pour les particuliers et pour les gouvernements, à ignorer la religion et toutes les choses de l'âme; car c'est bien là la disposition d'esprit d'où est née la pratique du gouvernement moderne, qui, en lui accordant un salaire insultant, consent à tolérer la religion. Tolérer la vérité! tolérer Dieu! c'est cet abus monstrueux, ce comble de déraison, si préjudiciable au bon ordre de la société, que Lamennais va s'efforcer de combattre. Or, si on laisse de côté les ennemis déclarés de la religion qui ne sont pas de vrais indifférents, et les chrétiens fidèles, mais tièdes dans la pratique, qui ne sont pas des indifférents systématiques, on peut ramener à trois tous les systèmes d'indifférence : celui du déisme utilitaire, qui ne voit dans la religion qu'une institution politique bonne pour contenir le peuple (et c'est là, en dépit de l'hypocrisie qui le recouvre, un véritable athéisme); — celui du théisme sentimental, qui admet Dieu en niant la révélation; — celui du protestantisme, qui admet la révélation, mais laisse chacun libre de décider de ce qui, dans cette révélation, est, ou non, essentiel. L'analyse de ces trois systèmes et la démonstration de leur fragilité forment la première partie, et à beaucoup près la plus intéressante et la plus personnelle, du premier volume de l'*Essai*. Dans la seconde, Lamennais répond longuement, et en suivant, sans les modifier, les théories de Bonald, à une objection fondamentale, que peuvent également faire valoir tous les systèmes d'indifférence, à savoir que la religion est chose de peu d'importance. Il établit le contraire et démontre l'importance de la religion par rapport à l'homme, à la société, à Dieu.

Resterait à répondre à une seconde objection également essentielle : parmi toutes les religions en existe-t-il une dont on puisse dire qu'elle est vraie et pouvons-nous la reconnaître? Mais c'est ici que l'ouvrage s'interrompt. En effet, avant qu'on puisse prouver la vérité de la religion, il est une recherche préalable qui paraît nécessaire : comment, dans sa condition présente, l'homme parvient-il à connaître la vérité? Telle est la question qui, sans aucun doute, arrête momentanément Lamennais. Manifestement, c'est sur ce point qu'il ne veut rien livrer au hasard, et la suite de l'*Essai* ne paraîtra qu'en 1821.

Le second volume de l' « Essai ». — Cette deuxième partie est en effet philosophiquement la plus importante de tout l'ouvrage. Encore une fois, s'il y a un lien entre l'*Esprit du christianisme* et l'*Essai sur l'Indifférence*, c'est ici qu'il faut le chercher, et la deuxième partie de l'*Essai* représente, sans aucun doute, le résultat du grand effort fait depuis six ou sept ans par Lamennais pour trouver dans le christianisme le caractère essentiel, fondamental, par lequel il s'impose victorieusement à la raison de l'homme, et s'oppose à toutes les autres doctrines, même à celles qui paraissent à l'esprit moderne les plus satisfaisantes.

Ce caractère essentiel, c'est par l'examen de la question de la certitude que Lamennais est conduit à le découvrir.

Comment connaissons-nous la vérité? La sensation, disent les disciples de Condillac, est l'origine de toutes nos connaissances, — et, il est inutile sans doute de le dire, Lamennais ne s'arrête pas à cette réponse. — Le sentiment intérieur ne lui paraît pas offrir à l'édifice de nos connaissances une base plus solide, et l'on ne s'en étonnerait pas, s'il ne songeait ici qu'au sentiment tel que Rousseau l'a conçu. Mais, sous ce nom, il comprend également ce sentiment de l'évidence, dont Descartes a fait le critérium de la certitude. Car, enfin, qu'est-ce que l'évidence? Comment la définir? Ou l'affirmation de l'évidence est une prétention insupportable d'une intelligence particulière, à laquelle je n'ai nul motif de soumettre la mienne, ou elle implique quelque chose d'antérieur, un acte de foi initial, une adhésion à certains principes, sans lesquels l'esprit ne peut faire son œuvre, mais sur lesquels il n'a pas de prise. Ces principes, qui sont le véritable fondement de toute connaissance, ne sont pas en nous; ils

ne nous sont pas propres et nous n'en disposons pas : ils sont donc hors de nous et nous viennent du dehors. Mais, si nous y acquiesçons, c'est sans doute qu'ils nous sont garantis par une autorité que nous reconnaissons comme supérieure à notre esprit et comme s'imposant également à tous les hommes. Cette autorité, elle a un nom : c'est le *sens commun*. Entendons par cette expression usuelle, mais qui doit être prise dans toute sa force, qu'il est vrai que tous les hommes s'accordent à affirmer certaines vérités, de sorte que celui qui, s'appuyant sur son propre sentiment, s'oppose à ce sens commun, est considéré comme un fou.

Il y a donc, dans le consentement universel de l'humanité, une force, une autorité qui garantit à la raison individuelle les principes sur lesquels elle s'appuie. En d'autres termes, au-dessus de la raison individuelle, il est une raison universelle, qui ne s'oppose pas à elle en nature, mais qui ne se confond pas avec elle, et chercher à connaître la vérité, ce ne sera pas se livrer de prime abord aux déductions de son propre raisonnement, ce sera admettre avant tout l'autorité de la raison universelle.

Si par conséquent nous pouvons trouver une idée très générale, sur laquelle toute l'humanité, en dépit de déformations ou de préjugés éphémères ou locaux, ait été d'accord dans tous les temps et dans tous les pays, cette idée sera la vérité fondamentale qui servira de base nécessaire à toutes nos autres connaissances.

Comment Lamennais montre que cette idée est celle de l'existence de Dieu ; comment de cette idée de l'existence de Dieu il déduit, en suivant de nouveau Bonald, celle des rapports nécessaires qui unissent l'homme à Dieu, c'est-à-dire celle de la religion, nécessairement révélée à l'homme avec le langage, puis, par l'homme, à toute l'humanité, et toujours identique à elle-même ; comment de ce principe il conclut qu'il ne peut y avoir plusieurs religions, mais qu'il ne peut en exister qu'une seule, qui, adéquate à la réalité, doit absolument, pour notre salut, être connue de nous ; comment, conformément à son système, il établit que cette religion ne peut être discernée ni par le sentiment, principe de tous les fanatismes, ni par le raisonnement, principe

de discussion et d'incertitude, mais seulement par le moyen de l'autorité, « de sorte que la vraie religion est incontestablement celle qui repose sur la plus grande autorité visible » ; — ce sont autant de points qu'il nous suffira d'avoir indiqués sans entrer dans le détail d'une analyse plus étendue. Ce qui importait, c'était de montrer par quel lien s'unissent, mais comment se distinguent ce premier et ce second volume [1], tous deux également importants, mais pour des raisons diverses.

Le premier, qui nous lasse un peu aujourd'hui par sa rhétorique, enchanta les contemporains par son éclat et sa vigueur oratoire, par la passion surtout qui anime ce style nombreux et brillant. — Quant au second, qui est d'un tissu plus serré, il fait peut-être, par la sobriété relative du style, plus d'honneur à Lamennais écrivain. Mais ici le fond importe plus que la forme. Nous n'avons pourtant pas à discuter les théories de Lamennais relatives à la certitude, à rappeler les objections qu'on peut élever contre la prétendue autorité du sens commun et du consentement universel, à demander à notre auteur en vertu de quelle irrésistible intuition, ou de quelle expérience assez complète, ou de quel dénombrement parfait il a découvert que la croyance à l'existence de Dieu était, de toutes les idées des hommes, la seule qui fût universellement répandue et, par là, la seule qui pût servir de fondement à toutes leurs connaissances. Il est du moins nécessaire de marquer ce qu'il y a d'original et de radical dans sa polémique.

Certes, Lamennais n'est pas le premier qui ait dénoncé les abus et l'orgueil de la raison. Combien de fois les théologiens, et, pour en demeurer à nos hommes, combien de fois Bossuet et De Maistre se sont-ils élevés contre les égarements du sens propre! Mais à qui Bossuet pense-t-il? Aux libertins; et à qui De Maistre? Aux philosophes du XVIIIe siècle, c'est-à-dire à des

1. Pour la dernière partie de l'*Essai* (troisième et quatrième volumes), il n'y a lieu que d'en signaler l'apparition en 1823. Lamennais y montre que cette religion unique et vraie qui repose sur la plus grande autorité visible est le christianisme, dont il établit ensuite les caractères essentiels, unité, universalité, sainteté, perpétuité. Il termine par quelques chapitres où sont exposées certaines preuves accessoires tirées de la considération de l'Écriture sainte, des prophéties, de la vie de Jésus, de l'histoire de l'Église. Mais il n'y a rien dans tout cela qui mérite de fixer spécialement, par l'originalité des vues ou la perfection de la forme, l'attention du philosophe ou du critique.

hommes que l'opinion publique de leur temps, dans sa généralité, est d'accord avec eux pour condamner, qu'elle regarde comme des bizarres ou des coupables, à qui elle dénie, en tout cas, toute autorité. Mais Descartes! Qui donc avait sérieusement attaqué, je ne dis pas telle ou telle partie de sa doctrine, mais cette doctrine elle-même dans ce qu'elle a de plus fondamental? Des isolés, un Pascal, un Huet. Mais pour Bossuet, pour Port-Royal, autant que pour La Fontaine ou La Bruyère, Descartes est une gloire consacrée et, quoi qu'on en ait dit, ils s'inspirent de son système plus qu'ils ne s'en défient. La philosophie du XVIII[e] siècle contribue à favoriser cette opinion chez ses adversaires, ayant elle-même moins reconnu les liens qui l'unissaient à Descartes, qu'insisté sur les différences qui l'en séparaient. Aussi quand De Maistre veut faire son procès, sous un nom unique, à toute la philosophie subversive des modernes, ce n'est pas à Descartes qu'il pense, c'est à Bacon, et à Bacon par opposition avec Descartes. De ce dernier, il ne parle qu'avec respect .

C'est de nos jours seulement qu'on a reconnu dans un Descartes, autant et plus peut-être que dans un Bacon, le père de toute la pensée moderne; qu'on a, sous toutes les différences extérieures, rétabli l'analogie, le lien de filiation qui unit, non pas le système de Descartes, mais l'esprit de sa méthode et celui de la philosophie du XVIII[e] siècle. Cartésianisme, c'est le nom le plus fameux et c'est le premier en date dont se soit appelé chez nous le rationalisme. S'attaquer à Descartes dès 1821, c'était passer par-dessus tous les préjugés d'un respect mal fondé, pour dresser nettement, en face du principe essentiel du catholicisme, le principe essentiel de toute opposition au catholicisme.

Que ce soit bien là le sens du livre de Lamennais, que la deuxième partie de ce livre en soit bien par conséquent la plus importante, c'est ce qui ressort de la *Défense de l'Essai*, uniquement consacrée à défendre contre les objections cartésiennes les théories de Lamennais, et, suivant lui, de l'Église, sur le fondement de la certitude.

1. Voir, par exemple, *Philosophie de Bacon*, I, 5 : « Je ne me permettrais pas de tourner en ridicule une pensée de Descartes ou de Malebranche... Bacon, qui leur est opposé en tout, inspire aussi un sentiment tout opposé » ; et, II, 7 : « Descartes, qui ouvre le XVII[e] siècle, et Malebranche, qui le ferme, n'ont point eu d'égaux parmi leurs successeurs. »

L'homme qui avait conçu cette manière, fort dangereuse peut-être, mais décisive, de poser la question, avait bien le droit d'opposer sa tentative aux apologies traditionnelles et vieillies dont les auteurs semblaient croire « que rien n'avait changé dans le monde depuis un demi-siècle »[1]. Son système était aussi nouveau qu'il était hardi.

Il est vrai que cette nouveauté, par elle-même, avait déjà de quoi inquiéter, non pas sans doute tous les catholiques, ni surtout les plus jeunes, les plus ardents, mais les esprits prudents, les ecclésiastiques formés de longue date à la discipline et à la dogmatique traditionnelles; une originalité trop marquée chez un débutant peut faire mal augurer de sa docilité.

D'ailleurs il y avait ici plus à dire, et les théologiens avaient bien raison de secouer la tête. C'était d'abord une témérité bien dangereuse que de faire reposer toute l'apologétique sur un argument philosophique, unique, fondamental — et peut-être légitime, mais assurément contestable, comme tous les arguments de cet ordre. — Que dire maintenant de cet argument lui-même? Laissons toutes les objections que les philosophes peuvent élever contre lui. Mais les théologiens mêmes peuvent-ils l'accepter? Peuvent-ils s'associer à cette réfutation radicale du cartésianisme, et consentir par là à nier la validité de la raison individuelle, en n'y voyant qu'un sentiment, un instinct vague et peu sûr, en la dépouillant même de ce nom de raison, qu'on veut n'accorder qu'à la « raison générale », au consentement universel de l'humanité? N'y a-t-il pas là une espèce de scepticisme contre laquelle un Bossuet aurait protesté avec force? La foi elle-même permet-elle de douter du prix de la raison, par laquelle l'homme se distingue essentiellement des animaux? D'ailleurs, si la raison individuelle n'a aucune autorité, comment la raison universelle, qui n'en diffère que comme la somme des unités diffère de l'unité, en aurait-elle davantage? — D'autre part, Lamennais, qui combat le rationalisme dans ce qu'il a de plus légitime, semble en même temps, et par une sorte de contradiction, s'associer à sa prétention la plus intolérable : faire dépendre en effet la reconnaissance de la vérité de la

1. Lettre au comte de Maistre du 2 janvier 1821.

religion du consentement des hommes, n'est-ce pas, comme le dira plus tard Lacordaire [1], ouvrir la porte au plus vaste protestantisme qui ait jamais paru?

Les politiques, s'ils se fussent intéressés au livre de Lamennais, eussent pu également en tirer quelques inquiétantes inductions, et deviner dès lors, chez ce nouvel apologiste de la foi, le partisan d'une théocratie démocratique et égalitaire. — Mais c'est dans les ouvrages qui succédèrent à l'*Essai* que ces sentiments devaient s'affirmer avec plus de force et de clarté.

Lamennais depuis 1823 jusqu'à sa rupture avec l'Église. — Signalons toutefois comme une sorte de diversion à ces belliqueuses préoccupations la publication d'une traduction de l'*Imitation de Jésus-Christ* [2], qui mérite de ne pas passer inaperçue (1824).

Mais ce n'est là qu'une sorte de pieuse récréation. Rien ne peut lui faire oublier la lutte qu'il a entreprise, et, pour répondre plus victorieusement à ses adversaires, il part pour Rome. Quoique les témoignages soient ici contradictoires, il semble bien que l'accueil que lui fit Léon XII ait été très bienveillant : Lamennais, au retour de Rome (début de 1825), ne put que se sentir affermi dans ses sentiments. Aussi les aspirations qu'il n'avait encore qu'indiquées dans son œuvre vont-elles se préciser, et, puisqu'il lui faut un principe de certitude et d'autorité, c'est vers Rome qu'il se tournera désormais, c'est à elle que s'adresseront tous ses appels, éclatants ou tacites.

Dès lors, il peut parler plus hardiment au gouvernement et du gouvernement de la France, et prendre, par ses écrits et par ses actes, une attitude plus décidée. Déjà il attire autour de lui ses premiers disciples, l'abbé Gerbet et l'abbé Salinis [3]. Le domaine familial de La Chênaie [4] ne suffit plus à sa pieuse ambition. Il ne l'abandonne pas, et c'est à La Chênaie que viennent se grouper autour de lui tous ceux, laïques ou ecclésiastiques, que ses écrits ont enflammés de son zèle; mais en même temps

1. *Considérations sur le système philosophique de M. de La Mennais*, XI.
2. En 1820 avait paru une traduction de l'*Imitation*, par M. de Genoude, qui était précédée d'une *préface* et accompagnée de *réflexions* de Lamennais. Celui-ci reproduisit cette préface et ces réflexions dans sa propre publication de 1824.
3. Gerbet (1798-1864) est mort évêque de Perpignan, Salinis (1798-1860), archevêque d'Auch.
4. Près de Dinan.

Lamennais fonde à Malestroit, près de Vannes, une sorte de séminaire privé, à la tête duquel il met son ami l'abbé Rohrbacher [1], et qu'il appelle du nom significatif de congrégation de Saint-Pierre. D'autre part il continue son action par la plume et lance, en 1825-1826, sa *Religion considérée dans ses rapports avec l'ordre politique et civil.*

Il y dénonce l'inconséquence de la monarchie suivant la charte, de ce gouvernement qui cherche à se défendre à la fois contre la Révolution et contre l'Église. Vains efforts, pense Lamennais : il est nécessaire qu'un principe développe toutes ses conséquences. On ne peut s'arrêter indéfiniment à des demi-mesures. De deux choses l'une donc : ou ce sera l'esprit anti-social de la Révolution, ou ce sera celui de l'Église qui triomphera. Au gouvernement de voir laquelle des deux causes il entend favoriser : si c'est celle de l'esprit chrétien, il est temps pour lui de renoncer à un système qui, sous prétexte de gallicanisme, prétend asservir l'Église pour s'en servir.

Le livre *De la religion* est assurément l'une des œuvres les plus rigoureuses et les plus serrées de Lamennais. Ce n'est plus seulement la thèse ici qui est hardie, c'est le ton. On sent que l'auteur n'est plus un débutant; il a mesuré la gravité de ses paroles et il en accepte la responsabilité. La netteté de la composition répond elle-même à la fermeté du dessein, et la conclusion ressemble à un *ultimatum*.

Cette fois le gouvernement s'émut. Par un effet, justement, de cette ancienne alliance du trône et de l'autel, que Lamennais semblait dénoncer au nom de l'Église, mais de la solidité de laquelle la majorité des prélats français et des amis du gouvernement n'avaient pas encore appris à douter, il semble que la magistrature et le pouvoir aient cru voir, dans le livre de Lamennais, une incartade, un excès de zèle, plutôt qu'une déclaration de guerre. Quoiqu'il eût attaqué la déclaration de 1682, considérée, à tort ou à raison, comme loi d'État, et vivement critiqué les doctrines de Frayssinous, alors ministre des affaires ecclésiastiques et de l'instruction publique, l'arrêt de condamnation releva toutes les circonstances qu'on put invoquer en

1. Rohrbacher (1789-1856), mort directeur du grand séminaire de Nancy, auteur d'une *Histoire universelle de l'Église catholique* (1842-1848).

faveur d'un homme que son zèle religieux faisait encore regarder comme un soutien puissant de l'ordre de choses établi, et Lamennais s'en tira avec 30 francs d'amende.

Ceux qui avaient espéré lui donner ainsi un avertissement salutaire furent sans doute bien déçus, lorsqu'après l'avènement du ministère Martignac et la promulgation des ordonnances de 1828 il publia un nouveau livre : *Des progrès de la Révolution et de la guerre contre l'Église.* Il y soutenait encore la même thèse, dirigeant contre Feutrier les mêmes attaques qu'il avait dirigées naguère contre Frayssinous. Mais, outre que l'ouvrage est plus bref et plus véhément, Lamennais prononce cette fois le mot définitif qui va devenir le mot d'ordre de son école. Egalement opposé au gallicanisme et au libéralisme révolutionnaire, il ne peut s'empêcher de remarquer cependant que le premier système ne peut jamais être qu'une forme du despotisme; le second, au contraire, a, en fait, le tort de substituer à l'action de Dieu dans la société l'action de quelques hommes, et, par là, il conduit à l'asservissement du plus grand nombre; mais il a du moins la prétention de s'appuyer sur un principe qui, en lui-même, doit être retenu : car le christianisme est essentiellement une doctrine de liberté et d'affranchissement; il a paru dans le monde pour émanciper l'âme humaine de tous les pouvoirs oppresseurs. C'est ce que les Français ont compris jadis quand, menacés de voir monter sur le trône un roi huguenot, ils ont opposé la Ligue à cette entreprise sur leur conscience.

On imaginera sans peine la conclusion d'un ouvrage dans lequel le seul exemple allégué avec faveur par ce prêtre, sujet d'une monarchie, est celui de l'unique essai qui ait été fait en France d'une démocratie théocratique : cette conclusion, c'est un appel au clergé et surtout à l'épiscopat, qu'on presse de renoncer à la protection et au salaire outrageants du gouvernement pour recouvrer leur indépendance en s'unissant autour du Saint-Siège : « Soyez prêtres, leur dit Lamennais, prêtres et évêques, et rien de plus. Aucune fonction n'est plus compatible avec votre ministère. »

Cette fois, ce ne fut plus le gouvernement seulement, mais le clergé qui s'émut. La théorie de Lamennais sur le christianisme

principe de liberté n'était sans doute pas nouvelle. Mais c'était l'emploi qu'il en faisait qui paraissait inattendu. Par une manœuvre hardie, le vigoureux polémiste jetait par-dessus bord, en les dénonçant comme des ennemis non moins dangereux que les adversaires les plus violents et les plus déclarés, des alliés compromettants et débiles, et tout ensemble il retournait contre les adversaires de l'Église le principe même qu'ils avaient invoqué contre elle; certes, il y avait là de quoi jeter quelque trouble parmi les ecclésiastiques, de quoi remplir les uns d'enthousiasme et déconcerter les autres. *Les uns*, c'était plutôt, comme il est naturel, le jeune clergé; *les autres*, c'étaient tous ceux qui étaient attachés à l'état de choses établi non seulement par les liens que le Concordat avait créés entre eux et le pouvoir civil, mais encore par respect de ce qui avait été la doctrine de la majorité du clergé sous l'ancien régime, par fidélité à l'égard d'un prince dont la foi religieuse ne pouvait être suspectée.

Ce sont les sentiments de ces derniers que l'archevêque de Paris, Mgr de Quélen, exprima dans un mandement qui était une censure formelle des doctrines de Lamennais. Celui-ci répondit par deux lettres tout à fait dépourvues d'humilité et presque méprisantes. Il y prenait hardiment sur lui d'identifier la doctrine du Saint-Siège avec la sienne et, pour juger le débat, en appelait au pape. — Puis, de la théorie, il passe décidément aux actes par la création de deux entreprises, qui suivent de près la révolution de 1830 : c'est, d'une part, la fondation d'un journal; d'autre part, celle d'une sorte de comité d'action. Le journal, qui s'appelle l'*Avenir*, porte en épigraphe le mot de *liberté* avec celui de *Dieu*; le comité s'appelle *Agence générale pour la défense de la liberté religieuse*. Enfin le sujet du premier article de l'*Avenir*, dont le premier numéro parut le 16 octobre 1830, c'est encore la *liberté* : l'auteur, qui est Lamennais, y exhorte l'Église à la revendiquer.

Après ce premier article, Lamennais en publia encore vingt-sept autres [1] : il y prédit l'avènement fatal de la République, y réclame la séparation de l'Etat et de l'Eglise, c'est-à-dire, pour

1. Ils ont été réunis dans ses œuvres sous le titre général de *Questions politiques et philosophiques*.

celle-ci, l'affranchissement : mais en même temps il invite le clergé à s'en rendre digne, d'abord en devenant savant, en se faisant, comme au moyen âge, le dépositaire de la science aussi bien que de la foi, puis en se rapprochant du peuple.

Le dernier numéro de l'*Avenir* est du 15 novembre 1831. Le journal avait duré un an et un mois [1]. A vrai dire Lamennais et ses amis ne pensaient pas en clore, mais en interrompre la publication. Deux fois traduits devant la cour d'assises pour délits de presse, violemment attaqués par une partie de l'épiscopat et du clergé, ils décidèrent de se rendre à Rome pour s'assurer des dispositions du souverain pontife à leur égard. Ils y arrivèrent à la fin de l'année 1831 et, en juillet 1832, Lamennais, fatigué des mesures dilatoires par lesquelles la curie romaine essaya sans doute de lui faire comprendre que le Saint-Siège eût mieux aimé n'avoir pas à se prononcer et à prendre parti, quittait la ville éternelle.

Il revint par l'Allemagne, et c'est à Munich qu'il reçut communication de l'encyclique *Mirari vos*, en date du 15 août 1832, qui, sans nommer ni le journal ni ses rédacteurs, portait condamnation des doctrines de l'*Avenir*. — Le 10 septembre Lamennais et ses amis publiaient une déclaration par laquelle ils annonçaient la disparition de l'*Avenir* et la dissolution de l'*Agence pour la défense de la liberté religieuse*. Lui-même il entendait dorénavant rester à La Chênaie, ne demandant plus, disait-il, que le repos.

Une nouvelle attaque lancée contre lui par l'archevêque de Toulouse dans un mandement qui condamnait 150 propositions extraites de ses ouvrages, et le bref que le pape adressa à cette occasion au prélat (8 mai 1833), le firent de nouveau sortir de son silence. Il envoya au pape une lettre de justification (4 août). Le pape répondit par un bref adressé à l'évêque de Rennes (5 octobre), dans lequel il exprimait son mécontentement de ce qu'il y avait, à son gré, d'insuffisant dans la soumission de Lamennais. Celui-ci, quand le bref lui fut communiqué, répondit à l'évêque qu'il était forcé de partir pour Paris, et qu'il se voyait dans la nécessité de ne s'occuper qu'après son

1. Ce qui donne par conséquent 395 numéros.

voyage de la suite d'une affaire aussi grave. Mécontent à son tour, l'évêque interdit alors Lamennais jusqu'au moment où il aurait donné les preuves d'une docilité complète.

Ce fut un moment pénible. Les disciples abandonnent La Chênaie, que Lacordaire avait quittée dès 1832. L'établissement de Malestroit est fermé; Lamennais se brouille avec son frère. D'autre part, il écrit pour expliquer son attitude, à la date du 5 novembre 1833, une lettre au pape, bientôt suivie d'un mémoire justificatif (6 décembre). Ni la lettre, ni le mémoire ne furent approuvés à Rome.

C'est alors que, résolu à toutes les concessions pour conserver la seule chose qu'il pût encore attendre de l'Église, la paix, Lamennais se décide à signer une déclaration d'obéissance telle qu'on la lui demandait, « simple, absolue, illimitée ». Cette déclaration est du 11 décembre; quelques semaines plus tard, il recevait du pape un bref de satisfaction en date du 28. Tout paraissait fini. C'est à ce moment, au contraire, que la plus grave des crises, la crise décisive, allait se produire.

Dès l'époque qui va de son retour de Rome jusqu'à ses démêlés avec l'évêque de Rennes, c'est-à-dire dans les derniers mois de 1832 et la première moitié de l'année 1833, Lamennais avait commencé à composer les *Paroles d'un croyant*. Chose étrange : il n'avait pas encore, à ce qu'il dit, au moment où il rédigeait ce petit livre, l'intention de le publier [1]; et ce fut après qu'il eut signé la déclaration d'obéissance absolue, après qu'il eut fait à la paix ce complet sacrifice, qu'il sentit davantage « la nécessité d'un acte de sa part qui fixât clairement aux yeux de tous la position qu'il avait voulu prendre en cédant aux exigences de Rome [2] ». Il y a là une contradiction manifeste, qu'il n'est sans doute pas difficile d'expliquer, pour peu qu'on se représente l'état d'esprit dans lequel devait alors se trouver Lamennais, mais dont il n'a pu rendre compte avec assez de netteté. Car on ne peut nier qu'il en ait eu conscience : il avoue en effet qu'on ne pouvait guère rien publier qui fût plus complètement que les *Paroles d'un croyant* « en opposition avec le

1. *Affaires de Rome*, un peu après la lettre à l'archevêque de Paris du 29 mars 1834. — 2. *Ibid.*

système politique[1] » du Saint-Siège. Quoi qu'il en soit, le 23 avril 1834, l'archevêque de Paris, informé des projets de Lamennais et redoutant d'avance, sans le connaître, l'ouvrage qu'il fait imprimer, lui demande un éclaircissement par une lettre pressante, mais affectueuse. Lamennais lui répond, mais passe outre aux inquiétudes que cette lettre laissait apercevoir, et, la semaine suivante, publie son livre.

Le 15 juillet, le pape lançait contre l'ouvrage la bulle *Singulari nos* et, en condamnant formellement les *Paroles d'un croyant*, « livre petit par son volume, immense par sa perversité »[2], revenait du même coup, sans nommer l'ouvrage, sur la doctrine de l'*Essai sur l'indifférence* et la condamnait également.

Lamennais républicain. Les « Paroles d'un croyant ». — Cette condamnation ne put surprendre Lamennais. D'autre part l'attitude qu'il crut dès lors pouvoir prendre n'eut elle-même rien dont le public pût légitimement s'étonner.

Dès l'époque de la Restauration, Lamennais, nous le savons, eût placé volontiers son idéal dans l'établissement d'une démocratie théocratique, demandant à Rome le principe d'autorité dont toute société constituée a besoin pour subsister. Rome trompe ses espérances et repousse, avec son système, le pouvoir qu'il prétendait lui conférer. Force lui est donc, s'il persiste dans sa pensée, de chercher ailleurs son point d'appui. Et là est en effet l'unique changement qui se produisit chez Lamennais. La diversité des circonstances et de ses dispositions sentimentales explique sans doute les différences qui distinguent, quant au ton et à la forme, ses divers ouvrages. Mais, en somme, l'encyclique *Singulari nos* donne une très juste idée des choses quand elle unit dans la même réprobation l'*Essai sur l'indifférence* et les *Paroles d'un croyant*. Le théoricien de la certitude fondée sur le consentement universel, l'apologiste de la Ligue, le polémiste de l'*Avenir*, le prédicateur enflammé des *Paroles d'un croyant*, tout cela c'est bien un seul et même homme, et, si Lamennais s'est trompé lorsqu'il a cru qu'en suivant sa voie il aurait pour lui Rome et l'Église, les disciples qui se sont d'abord

1. *Affaires de Rome*, peu après la lettre du 29 avril 1834.
2. *Mole quidem exiguum, pravitate tamen ingentem.*

attachés à lui pour se montrer ensuite surpris de l'évolution de son génie n'ont pas été moins aveugles.

Il était donc tout à fait naturel que, rejeté par l'Église, Lamennais, s'il ne se repliait pas sur lui-même et ne se retirait pas uniquement dans la méditation solitaire, entrât dans les rangs du parti républicain. Ce parti comptait dans son sein à la fois des mystiques, des utopistes et des politiques; mais tous professaient également la haine de la royauté et de tout pouvoir absolu, de quelque ordre qu'il fût. Or Lamennais venait de rompre avec Rome, et la royauté ne lui avait jamais inspiré que de l'indifférence ou de l'aversion. On voit assez, d'autre part, quels liens l'unissaient plus particulièrement aux utopistes et aux mystiques; et, quant aux politiques, aux républicains « libéraux », il avait du moins le même mot d'ordre qu'eux, le mot de « liberté », quoiqu'ils n'y attachassent pas sans doute, eux et lui, tout à fait le même sens. D'ailleurs l'illustration de Lamennais, la popularité de son nom depuis la publication des *Paroles d'un croyant*, devaient faire de lui, pendant les années de lutte, l'ornement du parti, en attendant qu'il devînt, pour quelques-uns de ses nouveaux amis, une gêne après la victoire. Pour notre part nous n'avons pas à le suivre dans les divers incidents de sa carrière politique [1]. Mais autant qu'à ceux de la

1. Fixons seulement quelques dates. En 1835, Lamennais figure, avec Jean Reynaud, avec Carnot, avec Armand Carrel, au nombre des treize défenseurs des accusés du *procès d'avril* (relatif aux événements qui s'étaient déroulés à Lyon en avril 1834, ce procès fut jugé à Paris devant la chambre des pairs, en mai 1835) et publie sa brochure *Du procès d'Avril et de la République*, première manifestation en faveur du parti auquel il s'était rallié. — L'année suivante, il donne ses *Affaires de Rome* (voir ci-dessous). Il revient en 1837 à la politique démocratique et sociale avec son *Livre du peuple*, suivi un peu plus tard d'un recueil d'articles de journaux publiés sous le titre de *Politique à l'usage du peuple* (1839). En 1840 sa brochure *le Pays et le gouvernement* lui attire une condamnation en cour d'assises à un an de prison et deux mille francs d'amende. Il date de Sainte-Pélagie et dédie « au peuple » deux nouveaux opuscules inspirés du même esprit que les précédents : *Du Passé et de l'avenir du peuple* et *De l'Esclavage moderne*. C'est en prison également qu'il composa un autre opuscule, qui rappelle les *Paroles d'un croyant*, et qu'il intitula *Une voix de prison*; mais il le publia en l'insérant dans un livre médiocre, sorte de satire peu claire, les *Amschaspands et Darvands* (génies du bien et du mal dans la mythologie zoroastrienne), qui parut en 1843. Signalons en 1846 une traduction des Évangiles accompagnée de *Réflexions*, dont le rapport est étroit avec les autres publications de l'auteur dans la même période. Enfin éclate la révolution de 1848 : Lamennais se fait élire représentant du peuple par le département de la Seine; mais il ne joua dans l'assemblée qu'un rôle peu éclatant, tandis que, dans son journal *le Peuple constituant*, qui dura jusqu'après les journées de juin, il prêtait l'appui de sa popularité au parti le plus avancé. Il renonça à la politique



Armand Colin & Cie, Editeurs, Paris

LAMENNAIS

D'APRÈS UNE PEINTURE D'ARY SCHEFFER

première partie de sa vie, nous devons nous arrêter aux plus célèbres de ses derniers ouvrages et tout d'abord aux *Paroles d'un croyant* elles-mêmes.

Elles se composent de 42 paragraphes, coupés en versets à la manière des chapitres de l'Évangile, qu'elles rappellent encore par l'usage fréquent des paraboles et de certaines formules de langage (*en vérité, je vous le dis*; la conjonction *et* servant de constante transition entre les versets). La ressemblance est même si manifestement et si continûment voulue qu'on ne saurait plus dire seulement que la forme des *Paroles* est inspirée de l'*Évangile* : le mot de pastiche a été prononcé [1], et vraiment il n'en est guère d'autre qui convienne.

Comment Lamennais a-t-il été amené à donner cette forme à son livre? D'abord par la conception même qu'il se faisait de l'Évangile. Quoiqu'il n'ait publié ses *Réflexions* sur le livre divin qu'en 1846, on ne peut douter qu'il n'y ait vu de tout temps le « livre du peuple » par excellence, celui dont la doctrine doit présider à la transformation de la société et fonder le royaume de Dieu. Or c'est bien de cette doctrine qu'il pense expressément s'inspirer et c'est aussi pour le peuple qu'il écrit, au peuple qu'il s'adresse. Aussi bien, quoi que les lettrés puissent penser de cette forme, qui, littérairement, a l'inconvénient de tous les pastiches, qu'ils l'approuvent ou qu'ils s'en irritent, on ne niera pas au moins qu'elle ne soit saisissante; par son apparence fragmentaire, et par ce qu'elle comporte tout ensemble de grandeur et de simplicité, elle doit séduire ceux pour lesquels le livre est fait plus sûrement que la forme classique du traité, du discours ou du poème [2]. Enfin le romantisme lui-même ne fut sans doute pas sans exercer son influence sur

active après le coup d'État de 1851 et se mit à travailler à une traduction de Dante. — Il meurt, sans avoir voulu se réconcilier avec l'Église, le 27 février 1854.

1. Voir Spuller, *Lamennais*, livre III, I.

2. Il en est un peu des *Paroles*, comme des *Chansons* de Béranger. On a dit avec raison que celles-ci ne pouvaient être assez bien jugées à la froide lecture; il faut se les imaginer chantées par les jeunes gens et par les gens du peuple, passant de bouche en bouche grâce à la musique qui aidait à les retenir, et répandant partout, jusque dans les rangs les plus humbles de la nation, leur simple et redoutable philosophie. De même le prodigieux succès des *Paroles*, dont les ouvriers imprimeurs, au rapport de Sainte-Beuve, ne purent composer la première édition sans en être « soulevés et comme transportés », nous permet de reconnaître jusqu'à quel point Lamennais avait bien calculé en rédigeant, sous la forme qu'il adopta, ce livre qu'il destinait au peuple.

l'esprit de Lamennais. Il est certain que l'adoption de cette forme, qui rappelle celle de l'Évangile et contraste, par son allure primitive et sa monotonie voulue, avec la variété que les écrivains modernes recherchent ordinairement dans le style, contribuait à donner au livre cette couleur caractéristique dont la génération romantique s'est montrée si avide [1].

D'ailleurs, cette monotonie dans la forme est compensée par la variété que Lamennais introduit à dessein dans la succession des différents paragraphes de son livre. Lamennais, comme jadis La Bruyère, s'est épargné le souci des transitions : bien plus, il semble avoir recherché l'effet qui résulte naturellement de l'opposition des scènes violentes et des scènes idylliques.

A propos d'un pareil livre, il ne saurait donc être question de plan et de composition bien nette. On peut du moins établir entre les idées essentielles qui y sont exprimées une suite satisfaisante.

Que doivent être les hommes? Le « croyant » l'aperçoit dans une vision. Fils d'un même père, les hommes sont essentiellement des êtres égaux et des frères. Ils doivent donc s'aimer en frères et cet amour doit se manifester par l'aide mutuelle qu'ils se prêteront et que rend nécessaire l'infirmité même de leur nature. Egalité et par conséquent liberté, justice, amour, telle est la loi. Que nous présente en regard la réalité? Des maîtres et des esclaves; des hommes et des peuples chargés de chaînes par d'autres hommes et d'autres peuples, quoiqu'ils n'aient commis d'autre crime que celui d'avoir voulu servir les hommes et les peuples; l'organisation du salariat, qui contraint le plus faible, s'il ne veut pas mourir de faim, à accroître de son labeur les richesses du plus fort; enfin, pour assurer la perpétuité du système, le militarisme, ces tyrans oppresseurs prenant dans chaque famille les jeunes gens les plus robustes, et les instruisant dans le métier des armes, séduisant leur esprit par les mots d'honneur, de fidélité, d'obéissance passive, afin de

1. On notera encore cette déclaration de Lamennais dans ses *Lettres à Montalembert*. Il venait de lire le *Livre des pèlerins polonais* de Mickiewicz, traduit par Montalembert, et il conseillait à ce dernier de le répandre le plus possible : « C'est, disait-il (5 mai 1833), le livre de l'humanité entière. » Puis, le 16 mai, parlant des *Paroles*, dont il ne sait pas encore, dit-il, s'il les achèvera, il les désigne par ces mots : « un petit ouvrage fort analogue à celui de Mickiewicz ».

dresser ces enfants du peuple à enchaîner, à égorger leurs frères et leurs pères.

Comment cette affreuse société a-t-elle pu s'établir? Par la ruine de la doctrine du Christ. Mais, pour détacher le peuple de la doctrine du Christ, ce sont les prêtres du Christ qu'il a fallu employer : pour qu'ils séduisissent le peuple en lui présentant comme la doctrine la dérision de la doctrine, les oppresseurs les ont gagnés eux-mêmes avec des biens, des honneurs et de la puissance. Ainsi a été fondée la cité de Satan, perversion totale de la cité de Dieu.

C'est la cité de Dieu, où ne régneront d'ailleurs, Lamennais l'affirme, ni le communisme, ni l'intolérance, qu'il faut maintenant travailler à rétablir, en dépit des excuses ou des atermoiements des hypocrites, des aveugles et des timides. En attendant toutefois que la société nouvelle se réalise, puissent les âmes souffrantes se consoler par la méditation de celle qui est réalisée dans le ciel : qu'elles oublient ce monde d'apparences et cette terre d'exil où elles passent solitaires, et que l'œil intérieur contemple, à travers les voiles qui les cachent aux yeux du corps, les merveilles du monde réel et les douceurs de la vraie patrie.

Quelles réserves il y a lieu d'apporter, au nom de la politique ou de la philosophie, aux théories des *Paroles d'un croyant*, c'est ce dont il ne nous appartient pas de discuter ici. On voit d'ailleurs assez quel lien unit ce livre aux œuvres antérieures de Lamennais. Qu'on oublie sa rupture avec l'Église, et qu'on essaie de se figurer ce que pouvait être, le jour où il voudrait la formuler, la philosophie sociale de l'homme qui, depuis qu'il avait commencé à écrire, depuis 1808, n'avait cessé de protester, au nom des droits de la conscience, contre toutes les formes de l'oppression temporelle, qui n'avait cessé de dénoncer, comme autant d'atteintes au droit, c'est-à-dire, à Dieu, la mainmise de l'État sur l'éducation par l'Université (et c'est ce qu'il fait encore dans les *Paroles*, § xx), sur la religion par le budget des cultes (voir encore les *Paroles*, § xiii, à la fin), qui n'avait cessé de proclamer l'opposition de l'esprit individualiste et du véritable esprit social (voir les *Paroles*, § iv, vii, et bien d'autres encore), de gémir sur l'abîme de plus en plus grand

qui se créait entre les riches et les pauvres, entre ceux qui jouissent et ceux qui souffrent, dans une société uniquement préoccupée d'intérêts matériels, et où la religion n'est plus, aux yeux des oppresseurs, qu'un instrument de domination (et c'est là enfin toute l'inspiration des *Paroles*), — qu'on essaie, disons-nous, de se représenter ce que sera la philosophie sociale d'un tel homme : en quoi différera-t-elle de celle qui est exposée dans le livre de 1834? En un point seulement : avant la rupture, cette autorité, qu'il veut arracher aux tyrannies prévaricatrices pour leur substituer le règne de Dieu, Lamennais l'eût confiée au représentant visible de Dieu sur la terre. Après la rupture, cette autorité suprême, il n'a plus personne à qui la confier ; c'est en lui-même, dans sa conscience, que chaque homme trouvera cette loi de Dieu dont il faut rétablir le règne ; au milieu, au-dessus des tyrannies temporelles dont on attend la ruine, nul symbole respecté ne s'élève plus, vers lequel les hommes mortels puissent tourner les regards comme vers le centre visible de la société future. La lacune est d'importance sans doute et c'est par elle que se marque la différence du Lamennais d'autrefois et de celui d'aujourd'hui. Mais elle ne saurait nous empêcher de reconnaître les liens multiples qui les unissent.

De même, en se rappelant ce qu'il y a toujours eu d'un peu déclamatoire dans le talent de Lamennais, en se souvenant de sa prédilection pour Dante et Milton, prédilection que sa vocation explique assez, mais qui, quoi qu'il en soit, le rapproche encore des romantiques, on reconnaîtra que le sujet même et la forme des *Paroles d'un croyant* devaient favoriser les tendances de son génie. La tension est surtout sensible dans les passages qui maudissent ou qui prétendent inspirer l'effroi : il est dans les *Paroles* telle scène dont on a dit qu'elle rappelait l'*Enfer* de Dante, et dont j'ai peur qu'elle ne produise plus aujourd'hui, à beaucoup près, tout son effet.

Bien plus durable est, dans ce livre, le charme des paraboles et des exhortations familières : la simplicité elle-même n'en est sans doute pas exempte de recherche : mais un tel art n'est guère sensible qu'aux yeux d'une critique informée et chicanière ; les esprits très simples, eux aussi, pour lesquels ces pages sont écrites sont contre lui sans défiance et il n'est pas possible qu'ils n'en

soient pas touchés et pénétrés. C'est l'idéal même de l'enseignement et de la prédication populaires. A ce point de vue, l'Évangile seul, modèle de Lamennais, est supérieur à ces excellentes parties de son livre.

Les « Affaires de Rome » et l' « Esquisse d'une philosophie ». — Dans leur ensemble pourtant, les *Paroles*, livre en prose avec des tours poétiques, livre moderne aux formules antiques, livre de prêtre et de révolté, n'en gardent pas moins, qu'on envisage ou la forme ou le fond, quelque chose d'équivoque, d'hybride, de peu naturel. Tout autre est le jugement qu'on portera sans doute sur les *Affaires de Rome*. Parmi tous les ouvrages de Lamennais, il n'en est peut-être pas un qui fasse plus d'honneur à son talent d'écrivain. D'abord, il n'en est pas de plus sincère, de moins déclamatoire. Par une exception bien digne d'être notée, le seul des livres de Lamennais dans lequel il parle de lui, et défende non plus une doctrine, non plus un parti, mais sa propre cause, est aussi le seul dans lequel il s'abstienne de toute violence à l'égard des hommes; pas un mot de récrimination non seulement contre ses adversaires, mais contre les amis qui, plus tôt ou plus tard, ont cru devoir se séparer de lui. Nul procédé d'ailleurs dans la composition de l'ouvrage : dans ce récit sincère et sans division, l'auteur ne suit pas d'autre ordre que celui même des événements; ainsi la description des lieux, le portrait des personnes, les jugements politiques, la narration des événements, la discussion des doctrines se succèdent sans qu'à aucun moment les angoisses de son cœur, dans cette crise douloureuse, troublent la noblesse et la simplicité de son attitude, la lucidité de son intelligence. Il y a là, sur la route parcourue par les rédacteurs de l'*Avenir*, de Lyon en Italie, puis sur l'administration pontificale, sur le monde romain et sur Rome elle-même, et un peu plus loin sur le Tyrol et la Bavière, où séjourna l'auteur après son départ d'Italie, des pages admirables, aussi pleines de pensées que de sentiment, dont le style paraît naturellement égal à tout ce qu'il veut exprimer, et qui ne le cèdent en rien aux récits de voyage les plus fameux, quoiqu'elles n'en rappellent et n'en imitent aucun.

Enfin on ne peut pas ne pas dire un mot du grand effort dont

la pensée remplit presque toute la vie de Lamennais, de cette *Esquisse d'une philosophie*, qui devait contenir trois parties, *Dieu et l'univers*, *l'homme*, *la société*, et dont il n'eut le temps de publier que les deux premières (1841-1846). Notons d'abord le titre de l'ouvrage. Il nous fait voir que Lamennais ne se targue point d'élever véritablement le monument définitif dont l'édification doit être le but de l'activité intellectuelle de l'humanité : mais c'est bien de ce monument qu'il veut du moins tracer le dessin; c'est une philosophie totale qu'il prétend instituer. Ses rivaux ne sont pas nombreux dans l'histoire de la philosophie française, et l'on ne peut guère citer que deux de nos philosophes qui aient conçu et exécuté un dessein analogue : c'est Descartes, et c'est, à la même époque que Lamennais, Auguste Comte. On ne peut nier d'ailleurs que l'œuvre de Lamennais ne soit très loin d'occuper dans l'histoire de la philosophie la même place que le *Discours de la Méthode* ou le *Cours de philosophie positive*. Il est vrai de dire cependant que l'organisation des matières et la position que prend Lamennais dès le début de son œuvre témoignent d'autant de hardiesse que le dessein même qu'il a conçu, puisqu'il prétend non pas prendre pour point de départ l'analyse de la conscience ou l'observation du monde extérieur, mais fonder la science totale sur l'étude de l'idée d'*être*, et mettre ainsi l'ontologie au début même de sa philosophie. Mais nous n'avons point à suivre l'auteur dans toutes les parties de son ouvrage : ce qui importe, c'est que nous sachions comment cette œuvre dernière se rattache à ses conceptions antérieures ou s'en distingue.

Or, tandis que nous avons retrouvé jusque dans les *Paroles d'un croyant* le Lamennais du temps de l'Empire et de la Restauration, l'*Esquisse d'une philosophie*, cette œuvre de presque toute sa vie, celle qui, plus que toute autre, devait contenir la nette exposition de sa doctrine, si cette doctrine eût été susceptible de se fixer, est précisément celle qui nous offre les traces les plus visibles des hésitations de son esprit.

L'*Esquisse* est-elle chrétienne? Oui et non. Sur l'idée de la Trinité, Lamennais vacille : une note ajoutée, en 1846, au dernier volume de l'*Esquisse* détruit sur ce point, sans l'avouer, la théorie qu'il avait précédemment conçue et exposée. — Quant

à la création, il y voit le passage de l'idée qui est en Dieu à sa réalisation, et il n'y a sans doute rien à conclure de cette conception ni pour ni contre l'orthodoxie de Lamennais. Mais regardons la suite. La création, dans sa continuité, équivaut à une évolution par laquelle tout ce qui est dans l'intelligence de Dieu se déroule, se manifeste de plus en plus pleinement. Cette évolution est donc progressive. Le progrès, voilà la loi essentielle de la nature. — Mais, s'il en est ainsi, le bien, le bonheur, la perfection de l'humanité, ce n'est pas dans un lointain passé et à l'origine des choses qu'il faut le chercher, c'est dans l'avenir. Et que devient dès lors la doctrine du péché originel? Sur ce point Lamennais est très net. Il repousse absolument cette doctrine, d'abord comme inintelligible, puisqu'il n'y a d'autre mal moral que celui qui est dans la volonté et que la volonté est le fond même, le fond incommunicable de l'individu, puis comme contraire à la loi du progrès. La connaissance du bien et du mal a été sans doute la condition de toutes les défaillances de la volonté, car la créature est nécessairement imparfaite; mais elle a été aussi la condition de l'affranchissement définitif et de tous les progrès de l'humanité.

C'est ici qu'il faut bien avouer que le travail qui s'est fait dans l'esprit de Lamennais demeure en partie mystérieux. S'il pensait jadis du dogme fondamental du péché ce qu'il en pense dans l'*Esquisse*, comment a-t-il pu rester dans l'Église? Et s'il pensait tout le contraire, comment, par quelle suite vraiment insaisissable de réflexions est-il passé de l'une à l'autre conception?

A vrai dire, l'illumination, si le mot est juste, a dû se faire plus rapidement. Il est impossible de ne pas remarquer la parenté des opinions de Lamennais sur le progrès avec celles que défendaient alors tous les théoriciens mystiques, généreux et superficiels, du parti républicain, les Buchez par exemple et les Pierre Leroux. Nous avons dit quel lien les unissait naturellement, en dépit de tant de différences, à un homme comme le Lamennais d'après 1832. Il ne paraît pas douteux qu'il faille chercher de ce côté les influences qui s'exercèrent alors sur la pensée de notre auteur et qui ne nous permettent pas de reconnaître assez pleinement dans l'*Esquisse d'une philosophie* ce que

nous souhaiterions d'y trouver, ce que le livre devait être, le résultat des efforts continus d'une intelligence indépendante qui se développe par ses propres forces.

On croira d'ailleurs aisément qu'aussi bien qu'à Bonald, qu'il suivait jadis, Lamennais est, par la magnificence aisée de l'expression, bien supérieur à Buchez ou à Pierre Leroux. Quelques-uns ont même regardé comme un vrai chef-d'œuvre la partie de l'*Esquisse d'une philosophie* relative aux beaux-arts. L'esthétique de Lamennais repose tout entière sur ce principe, que, comme le beau dans la nature est la manifestation essentielle de Dieu, de même le beau dans les arts est la manifestation essentielle de l'idée de Dieu; tous les arts ont donc leur origine dans le temple. Sur ce fondement, assurément contestable, la science qu'il élève ne peut être qu'assez superficielle et hasardeuse. Et cependant la pensée religieuse qui domine toute sa théorie lui inspire quelquefois des vues de détail tout à fait originales et l'éloquence naît naturellement de l'émotion dont on sent Lamennais pénétré au souvenir des nobles jouissances qu'il a dues aux grandes œuvres de l'art[1].

Résumé. — L'éloquence d'ailleurs, c'est le mot auquel il faut toujours revenir en parlant de Lamennais et qui caractérise le mieux son talent. Il a eu des parties du poète, et tout d'abord l'imagination qui anime toute chose et transforme les idées en vivants symboles. Mais les défauts et les qualités qui se font remarquer surtout dans le style de cet homme d'apparence chétive, qui ne prêcha pas et ne prononça pas de discours, sont des qualités et des défauts d'orateur. De l'orateur, il a la vigueur et l'âpreté; mais il est prolixe et souvent déclamateur. Il ne l'est pas toujours et nous avons vu que certaines pages de lui sont remarquables ou par le tissu serré de la discussion, ou par une simplicité délicieuse, ou par une aisance pleine de noblesse; mais ce n'est peut-être pas à celles-là qu'il dut sa gloire et l'influence qu'il exerça sur une partie de ses contemporains. Or, c'est sur la portée de cette influence qu'il faut juger Lamennais.

Il n'est pas un de ses ouvrages en effet — à l'exception peut-

1. On vante généralement ses pages sur la musique. Nous recommanderions plutôt la lecture de celles qu'il consacre (chap. VIII) à la comédie et à la tragédie : la distinction qu'il y établit entre les deux genres est originale et profonde.

être des *Affaires de Rome* et de l'*Esquisse d'une philosophie* — par lequel il ne se propose, je ne dis pas seulement de convaincre les lecteurs, mais de les pousser à l'action. Que sont les disciples les plus illustres de Lamennais? Des hommes qui n'ont écrit et parlé que pour agir. Et que sont ses livres à lui-même? Des œuvres d'art peut-être, assurément des actes.

Aussi faut-il en revenir à notre point de départ. Les livres de Lamennais ne retrouveront plus le succès qui les a salués à leur apparition. Les uns ne sont que des œuvres de circonstance, les autres ne répondent plus entièrement à notre goût, devenu plus simple que celui des contemporains de ce grand homme. — Mais, dans l'histoire des idées, on se saurait exagérer son importance. L'Église s'est montrée, non sans raison, sévère à l'égard de Lamennais; il lui a cependant infiniment plus servi par ses leçons, qu'il ne lui a nui par l'exemple de son indocilité. Quand il en est sorti, il en est sorti seul, sans entraîner avec lui aucun de ses disciples; durant le temps qu'il lui est resté fidèle c'est lui qui a réveillé d'une longue torpeur le zèle et le talent de ses défenseurs, lui qui, par des arguments décisifs, a ruiné ce qui, après la révolution, pouvait subsister de gallicanisme dans le clergé français, lui qui a fourni le mot d'ordre auquel elle a dû, depuis, ses victoires dans la société nouvelle, ou par lequel elle a justifié toutes ses revendications.

II. — Lacordaire.

Vie de Lacordaire; ses œuvres diverses. — Nous n'avons pas ici à suivre dans leur carrière tous les disciples de l'école menaisienne. Ni Gerbet, ni Salinis, qui moururent évêques, ni l'abbé Rohrbacher ne tiennent, quoi qu'ils aient écrit, de place dans l'histoire de notre littérature. Il n'en est pas de même de Lacordaire et de Montalembert [1]. Le premier surtout passe communément pour le plus grand des orateurs de la chaire que la France ait produits depuis le XVIIe siècle. Sa vie et son œuvre doivent donc nous arrêter.

1. Sur Montalembert, voir ci-dessous chapitre XII.

Henri Lacordaire est né à Recey-sur-Ource, près de Dijon, le 13 mai 1802. Il perdit son père à quatre ans; et, quoique sa mère fût très pieuse, sa jeunesse fut celle d'un écolier, puis d'un étudiant sérieux et zélé, mais nullement religieux. Il se destinait au barreau et était déjà, à Paris, secrétaire d'un avocat à la Cour de Cassation quand, vers l'âge de vingt-deux ans, il se convertit; peu après il demanda à sa mère et finit par obtenir l'autorisation de se faire prêtre. Il entra au séminaire d'Issy le 12 mai 1824.

On a pu saisir dans sa correspondance plus d'une confidence sur les sentiments qui l'agitaient alors et qui l'amenèrent à cette résolution définitive. Et sans doute ce qui l'entraîna d'abord ce furent ces aspirations ordinaires à toutes les âmes ardentes et élevées, que rien de mortel ne saurait satisfaire, et qui se sentent, dans le monde, isolées et inquiètes. Mais le raisonnement n'eut pas moins de part que le sentiment à sa détermination. « Je suis arrivé à mes croyances catholiques, écrivait-il dans une lettre du 14 mars 1824, par mes croyances sociales... ; rien ne me semble mieux démontré que cette conséquence : la société est nécessaire; donc la religion chrétienne est divine; car elle est le seul moyen d'amener la société à sa perfection, en prenant l'homme avec toutes ses faiblesses et l'ordre social avec toutes ses conditions[1]. »

Cette confidence est intéressante. Car s'il est vrai, comme le dit un de ses biographes[2], qu'il y a du René — un René devenu chrétien — dans le Lacordaire de cette époque, le lien n'est pas moins frappant, qui l'unit, sans aucune entente préalable, à tous les grands penseurs chrétiens du premier quart de ce siècle. Comme Joseph de Maistre, comme Lamennais, Lacordaire unit invinciblement la question religieuse à celle de l'ordre social. Société et religion sont liées l'une à l'autre comme une conséquence à son principe, et s'il faut que la conséquence subsiste, c'est donc, à défaut d'autre preuve, que le principe est aussi nécessaire.

Quoi qu'il en soit, quand il sortit du séminaire, il se montra

1. *Lettre à M. Lorain*, citée par Foisset, *Vie du R. P. Lacordaire*, I.
2. D'Haussonville, *Lacordaire*, p. 19.



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

LACORDAIRE

D'APRÈS UN DESSIN D'HIPPOLYTE FLANDRIN

peu désireux de prendre place parmi les membres du clergé séculier, trop docile à son gré. Tour à tour chapelain du couvent de la Visitation et aumônier adjoint au lycée Henri IV, il songea un moment à se rendre en Amérique. Là l'Église était libre, sans lien aucun avec l'État, subvenant à ses propres besoins, et, du pouvoir civil, n'attendant rien que la liberté. Quel contraste entre cette indépendance et l'asservissement de l'Église en France! Certes, dans cette question des rapports des deux pouvoirs, l'idéal, aux yeux de Lacordaire, ce serait la soumission du pouvoir civil à la religion. Mais, puisqu'il ne saurait être réalisé en France, la liberté, l'indépendance absolue était du moins préférable à ce qu'il appelle l'*engrènement* [1], c'est-à-dire ce système qui fait de l'Église comme un des rouages de l'État.

Telles étaient les dispositions de Lacordaire lorsqu'avant de prendre une détermination et de partir avec l'évêque de New-York, M. Dubois [2], qui était alors en Europe, il se rendit à La Chênaie, pour y chercher les conseils et la direction de celui que son génie destinait sans doute à devenir en France le « fondateur de la liberté chrétienne et américaine [3] ».

Quels furent exactement les sentiments qui inspirèrent cette démarche à Lacordaire? On ne le sait guère que par ce qu'il en dit lui-même plus tard, après sa rupture avec Lamennais. Si on l'en croit, il alla à La Chênaie « sans enthousiasme » quoique « volontairement » [4]. Mais, quand il y fut arrivé, tout l'y choqua, et les doctrines du maître, qui lui auraient paru dès lors absolues et hasardées, et l'idolâtrie dont il était l'objet de la part de ses disciples. Et en effet Lacordaire nous trace de l'attitude de Lamennais et de la cour qui l'entoure un tableau qui n'est pas sans rappeler celui que traçait autrefois Platon du petit lever d'un Protagoras [5]. D'autre part Lamennais lui lut, dès le premier jour, les pages sur la Trinité et la Création qui devaient plus tard entrer, plus ou moins modifiées, dans

1. Lettre du 19 juillet 1830, citée par Foisset, *Vie de Lacordaire*, II.
2. Mort en 1842.
3. Lettre à M. Lorain du 2 juillet 1830, citée par Foisset, *Vie de Lacordaire*, III.
4. Ce sont les termes mêmes de la *Notice* dictée par Lacordaire sur son lit de mort (chap. II). — Cette notice a été insérée en tête du premier volume des *Lettres* de Lacordaire à Ch. Foisset (Paris, 1886, in-8°).
5. *Protagoras*, VI.

l'*Esquisse d'une philosophie*. Elles parurent à Lacordaire nouvelles plus que convaincantes. En somme, un esprit épris de nouveauté et avide de domination, voilà ce qu'il lui sembla rencontrer d'abord chez Lamennais. On ne saurait donc s'étonner que l'âme de Lacordaire, très docile aux enseignements de l'Église, très indépendante à l'égard des hommes, ne se soit pas sentie entraînée dès le premier moment vers Lamennais; et il n'y a pas lieu de révoquer en doute l'exactitude de ses souvenirs lorsqu'il parle des mouvements qui l'agitaient lors de sa visite à La Chênaie. Mais si peu que l'homme l'eût séduit, il comprenait qu'auprès de lui, sous la direction de ce chef énergique et célèbre, de ce simple prêtre, dont son génie et son activité faisaient alors le plus grand personnage de l'Église de France, il trouverait enfin l'emploi de ses propres forces, si longtemps inactives, et l'on conçoit qu'il ait aisément sacrifié ses préventions personnelles à l'espérance de servir désormais d'une manière efficace la cause sacrée qui lui était si chère. Aussi lorsque la révolution de 1830 eut en partie réalisé les prédictions de Lamennais et que celui-ci, par l'intermédiaire de Gerbet, eut fait demander à Lacordaire de collaborer au journal qu'il se proposait de fonder pour la défense de leurs idées communes, Lacordaire renonça-t-il à quitter la France pour devenir le premier, après Lamennais, des rédacteurs de l'*Avenir*.

Nous avons dit plus haut quelle fut la destinée de l'*Avenir*: ce fut Lacordaire qui ouvrit l'avis de partir pour Rome afin de soumettre au pape lui-même la doctrine du journal; lui qui rédigea « presque en entier » le mémoire justificatif [1] destiné à Grégoire XVI; lui enfin qui comprit le premier le vrai sentiment du Saint-Siège. Quand, à la fin de février 1831, le cardinal Pacca remit aux pèlerins la réponse par laquelle le pape leur faisait entendre, avec des réserves, qu'il ne les approuvait pas, et, en attendant qu'il fît examiner leurs doctrines, les engageait à retourner en France, Lacordaire insista auprès de ses amis pour les déterminer à obéir au conseil du Souverain-Pontife; n'ayant pu les persuader, il se sépara d'eux et quitta Rome le

1. Ce mémoire a été inséré par Lamennais dans les *Affaires de Rome*. Il ne se trouve pas dans la collection des œuvres de Lacordaire.

15 mars, plus de quatre mois avant Lamennais et Montalembert.

Ce départ précipité était le présage d'une rupture définitive. Quand Lamennais et Lacordaire se retrouvèrent à La Chênaie, il est vraisemblable que, si la résolution de ce dernier n'était pas arrêtée, elle n'attendait, plus ou moins inconsciente encore, qu'une occasion de se manifester. Une discussion insignifiante fut le prétexte qu'il saisit pour s'enfuir (11 décembre 1832).

Quelques semaines après, sans qu'il faille voir peut-être entre ces deux événements autre chose qu'un rapport de succession fortuite, Lacordaire était présenté à M[me] Swetchine. On sait ce que cette grande dame russe, convertie au catholicisme en partie par les enseignements de Joseph de Maistre, et qui vint s'établir à Paris dès 1818, fut pour le parti catholique, et quelles pensées, quelles espérances communes s'agitaient dans l'âme de tous ceux qui fréquentèrent chez elle. Mais sur personne sans doute son influence n'a été plus profonde que sur Lacordaire.

En 1833, M[me] Swetchine avait cinquante et un ans; avec une foi ardente, elle avait du monde une expérience autrement profonde et déliée que celle du jeune prêtre : sachant quelle force était en lui, elle en devint la modératrice; elle fut la confidente de ses sentiments, et surtout l'inspiratrice de ses démarches. C'est à l'influence de M[me] Swetchine qu'il faut, par exemple, attribuer, après la soumission expresse de Lacordaire, la déclaration solennelle que, pour la renouveler encore, il remit à l'archevêque de Paris, le 13 décembre 1833.

Dès lors du moins, il semble qu'aux yeux de l'Église et du monde, Lacordaire pouvait passer pour tout à fait détaché des doctrines que Rome avait condamnées. Il faut croire cependant qu'il ne fut pas lui-même satisfait de ses affirmations répétées : car il se mit à la composition d'un ouvrage dans lequel, avouant son erreur passée, il se proposait de réfuter les enseignements de son ancien maître. Les *Considérations sur le système philosophique de M. de La Mennais* parurent à la fin du mois de mai 1834, au moment même où Lamennais déchaînait contre lui, par la publication des *Paroles d'un croyant*, la plus terrible tempête qu'il eût encore soulevée : le zèle de Lacordaire devançait de plus d'un mois l'encyclique *Singulari nos*.

En dépit de ses efforts cependant, il eut bientôt la preuve que les préventions de certains membres du clergé à son égard n'étaient pas entièrement dissipées.

Le 19 janvier 1834, Lacordaire, sur la demande qui lui en avait été faite par l'abbé Buquet, préfet des études au collège Stanislas, commençait, dans la chapelle de cet établissement, une série de conférences religieuses qui se prolongea jusqu'au printemps. — Quels rapports en fit-on à l'archevêque de Paris, Mgr de Quélen? Nous ne savons. Quoi qu'il en soit, ce prélat, attaché aux méthodes aussi bien qu'aux sentiments politiques de l'ancien clergé, s'émut sans doute d'un certain air de nouveauté que ces conférences paraissaient présenter; quand elles durent recommencer, ce fut une occasion de tiraillements entre le timide archevêque et le jeune prêtre impatient des entraves qu'on voulait lui imposer. C'est alors que, par un revirement qu'explique sans doute le peu de fermeté de Mgr de Quélen, mais dont les causes immédiates et précises ne sont pas très faciles à déterminer, ce prélat chargea Lacordaire de prêcher le carême à Notre-Dame.

Nous reviendrons plus loin sur ces conférences; disons seulement ici que l'expérience ne se prolongea pas au delà de deux ans. Après le Carême de 1836, Lacordaire, qui savait qu'on l'avait attaqué à Rome même, partit pour cette ville. Puis, afin de donner une nouvelle preuve de ses vrais sentiments, il rédige, pour répondre aux *Affaires de Rome*, qui viennent de paraître, une *Lettre sur le Saint-Siège*, qui est d'ailleurs l'occasion d'un nouveau malentendu entre son archevêque et lui.

Mais déjà Lacordaire méditait le dessein le plus hardi qu'il eût encore conçu. Ses démêlés avec Mgr de Quélen lui avaient montré combien il lui serait difficile de déployer toute l'activité dont il se sentait capable, s'il entrait définitivement dans les rangs du clergé séculier. Aussi bien, dès le début de sa carrière, la vie monastique l'avait-elle séduit. Le talent d'orateur qui s'était révélé chez lui ressemblait à une vocation. L'ordre des Frères prêcheurs devait l'attirer. L'ordre, il est vrai, avait été aboli en France. La pensée lui vint de tenter de l'y rétablir au nom de la liberté. C'est pour y préparer l'opinion qu'il publie, le 3 mars 1839, son *Mémoire pour le rétablissement en France*

des Frères prêcheurs. Puis, le 7, il part de nouveau pour Rome et, le 9 avril, y prend l'habit de Saint-Dominique.

Il employa en partie l'année de son noviciat à écrire une *Vie de saint Dominique* : c'est une biographie qui ne saurait satisfaire les historiens. Les amis de l'auteur n'eurent pas tort cependant d'y voir comme une tentative de renouveler en France un genre délaissé depuis la fin du moyen âge, celui de l'hagiographie. Mais, le genre même une fois admis, le livre de Lacordaire est loin d'être un chef-d'œuvre.

C'est également à son entrée dans l'ordre de Saint-Dominique qu'il faut rattacher le sermon qu'à son retour en France il prononça dans la chaire de Notre-Dame sur *la Vocation de la nation française* : c'est à cette occasion, en effet, qu'il parut pour la première fois en public sous son habit nouveau (14 février 1841).

Mais autre chose était une manifestation isolée et jusqu'à un certain point individuelle, autre chose la consécration que l'autorité diocésaine et l'autorité politique pouvaient accorder ou refuser aux revendications de Lacordaire. La question se posa lorsqu'après que le nouveau dominicain eut prêché, applaudi par les uns, blâmé par les autres, à Bordeaux et à Nancy, M[gr] Affre, successeur de M[gr] de Quélen, lui offrit de reprendre à Paris les conférences de Notre-Dame. Il ne s'agissait plus d'ailleurs, comme autrefois, de la prédication du Carême, dont un éloquent Jésuite, le P. de Ravignan avait été chargé dès 1837 et dont il continuait à s'acquitter avec succès, mais de celle de l'Avent. Quoi qu'il en fût pourtant, il fallait prendre parti au sujet de l'investiture officielle à accorder ou à refuser, pour ainsi dire, au costume des Dominicains. Lacordaire parlerait-il en froc? Sur cette question tout le monde s'émut, les Chambres, le roi, l'archevêque, le maître général même des Dominicains. Ni les menaces, ni les conseils ne purent ébranler la résolution de Lacordaire. Tout ce qu'on obtint de lui ce fut, comme il avait été nommé chanoine honoraire de Notre-Dame en 1835, qu'il revêtirait par-dessus son froc les attributs de cette dignité.

Cette prédication de l'Avent se poursuivit jusqu'en 1846. Puis, le P. de Ravignan ayant été forcé par la faiblesse de sa

santé d'interrompre ses prédications en 1847, Lacordaire ne prêcha pas cette année-là et il fut convenu qu'il reprendrait le carême l'année suivante. La station devait s'ouvrir le 27 février. Elle s'ouvrit. Depuis trois jours le roi était en fuite et la république proclamée. Le prédicateur n'eut pas une parole de regret pour le pouvoir déchu; il débuta au contraire en félicitant le peuple de Paris de son respect pour la religion, en lui rendant grâce « d'avoir discerné des choses qui passent celles qui demeurent ». — Il entrait ainsi du premier coup et de plain-pied dans la république. Il avait pourtant inséré dans sa *Lettre sur le Saint-Siège*, en 1836, avec quelques paroles aimables pour le roi, qu'il s'agissait alors de se concilier, certaines lignes assez dures pour les républicains.

On pourrait dire, écrivait-il, qu'il n'existe pas en France d'autres partis que le parti de la monarchie régnante et celui de la monarchie prétendante, si l'on ne découvrait à fond de cale de la société je ne sais quelle faction qui se croit républicaine et dont on n'a le courage de dire du mal que parce qu'elle a des chances de vous couper la tête dans l'intervalle de deux monarchies.

Quels événements décisifs avaient pu, en douze ans, non pas atténuer, mais changer du tout au tout les sentiments politiques de Lacordaire? Aucun, sans doute; mais nous saisissons ici la plus forte marque que Lacordaire ait donnée de son indifférence foncière à l'égard de toutes les affaires purement humaines; il n'a de passion que pour le service de l'Église; à cette considération unique, toutes les autres se subordonnent. Il a suivi Lamennais, quand Lamennais était une force pour l'Église; quand le même homme est devenu dangereux pour l'Église, il ne s'est pas contenté de l'abandonner en gardant le silence; il l'a combattu sans ménagement, avec dureté, avec insistance. Même conduite envers les gouvernements : son attitude à leur égard n'est dictée que par le souci des intérêts de l'Église. Quant à la forme politique de ces gouvernements, elle lui est en elle-même indifférente. Il est donc vraisemblable que le désir de frapper vivement l'opinion publique au profit de l'habit qu'il portait et de la cause qu'il servait eut plus de part qu'une conviction profondément réfléchie dans le mouvement qui le porta non seulement à poser sa candidature à l'Assemblée

constituante, mais encore, quand il eut été élu, à aller s'asseoir sur le banc le plus élevé de l'extrême gauche. — Au reste, son attitude à l'Assemblée fut assez indécise; sans jouir d'une influence individuelle considérable, il n'arriva pas à se classer définitivement dans quelque parti que ce fût. A l'égard du gouvernement issu du coup d'État de décembre, ses sentiments furent certainement moins favorables que ceux de beaucoup de ses amis; mais il ne crut point devoir rechercher les occasions de les exprimer. Aussi bien avait-il renoncé à ces *conférences* qui avaient été son grand moyen d'action sur l'opinion publique. Celles du carême de 1851 avaient été les dernières. Il faut cependant mentionner un sermon prononcé à l'église Saint-Roch en 1853 sur ce texte : *Esto vir*, et qui, contenant quelques allusions politiques, fit à cette époque un certain bruit. — L'année suivante, Lacordaire quittait Paris pour aller prendre la direction d'une école secondaire que les Dominicains fondaient à Sorèze (Tarn). Avant d'occuper ses nouvelles fonctions, et à la demande de l'archevêque de Toulouse, il donna dans cette ville une série de six conférences. Puis, il se consacra tout entier à sa tâche d'éducateur. C'est à ces occupations de la dernière partie de sa vie qu'il faut rattacher ses trois remarquables *Lettres à un jeune homme sur la vie chrétienne* (1857), ouvrage très supérieur au second essai de Lacordaire dans le genre de l'hagiographie, cette *Vie de sainte Marie-Madeleine*, qu'il publia en 1860. Cette même année, la politique impériale lui inspira une *lettre* vigoureuse sur la liberté de l'Italie et du Saint-Siège. C'est à la même époque qu'il entra à l'Académie française, non sans avoir de nouveau, par sa candidature, soulevé les critiques d'une partie du clergé. Il mourut à Sorèze, le 21 novembre 1861.

Avant Lacordaire : les « Conférences » de Frayssinous. — La prédication de Lacordaire. — Les discours religieux de Lacordaire sont, non des *sermons*, mais des *conférences*. Le titre n'était pas nouveau. Déjà Frayssinous avait senti la nécessité de modifier la forme de l'ancienne prédication. De 1803 à 1809, puis de 1814 à 1822, il avait prononcé à Saint-Sulpice plusieurs séries de conférences méthodiquement ordonnées, et dont la suite forme un ouvrage dont l'unité est sensible et qui porte ce titre : *Défense du christianisme*.

Il faut le dire, Frayssinous manque de génie; son style a peu de mouvement, d'éclat, de variété, et sa pensée est sans profondeur. Mais son désir du bien, la modération de ses sentiments, sa loyauté dans l'exposition des objections auxquelles il cherche à répondre, sont infiniment dignes d'estime. Nulle part l'orateur ne cherche à briller, partout il veut convaincre; et, pour y arriver, il entend proportionner exactement son effort au degré de culture et à l'état d'esprit de ses auditeurs. Ses discours s'adressent, non sans doute à des auditeurs hostiles, mais à des hommes, à des jeunes gens surtout « appartenant aux classes éclairées de la société [1] » et que le rationalisme a plus ou moins séduits. « Il faut bien, dit-il [2], que le médecin approprie ses remèdes aux besoins, au tempérament du malade. » Et c'est par là qu'il s'excuse de la forme nouvelle qu'il donne à des discours prononcés dans la chaire chrétienne.

C'est cette forme même que Lacordaire devait reprendre en 1835. Lui aussi il entendait approprier son discours à son auditoire. Lui aussi il établit entre les diverses séries de ses conférences une suite, sinon nécessaire, du moins assez sensible, de manière que l'ensemble en formât une sorte de démonstration méthodique. Mais l'ordre des matières est bien différent de celui auquel Frayssinous s'était arrêté. Celui-ci partait des vérités les plus générales, l'existence de Dieu, la spiritualité et l'immortalité de l'âme, pour arriver ensuite à Jésus-Christ, prédit dans les livres de Moïse, raconté dans les Évangiles. Puis, de l'établissement du christianisme, il passait à l'étude de ses dogmes, de sa morale, de sa politique et de son influence sur la société. Lacordaire suit une marche toute contraire : son point de départ c'est la nécessité d'une Église enseignante dont l'autorité soit infaillible. Et c'est quand il aura prouvé ce premier point [3] qu'il exposera les doctrines de cette Église [4], puis qu'il parlera des effets de cette doctrine sur l'esprit [5], sur l'âme [6], sur la société [7]. — De l'Église ainsi étudiée dans sa constitution nécessaire, dans sa doctrine, dans son influence, il passe à l'auteur de l'Église, à Jésus-Christ, dont il défend l'histoire terrestre contre les négations qu'y oppose le rationalisme, ou contre les modi-

1. Avertissement.— 2. Discours d'ouverture.
3. Année 1835. — 4. Année 1836. — 5. Année 1843. — 6. Année 1844. — 7. Année 1845.

fications et les explications qu'il prétend y apporter [1]. C'est par Jésus-Christ qu'il arrive à l'idée de Dieu, du Dieu créateur du monde, créateur de l'homme [2]. — Puis, passant à l'exposition des rapports de l'homme avec Dieu [3], il s'arrête particulièrement sur le dogme de la chute et de la réparation [4]. C'est ainsi qu'il est amené à l'exposition du dogme le plus profond de la doctrine chrétienne, celui de l'incorporation du fils de Dieu à l'humanité et de l'homme au fils de Dieu [5]. Toutefois, avant d'établir ce dernier point, il renversera la dernière objection qu'il rencontre sur sa route, et, contre ceux qui s'étonnent que le salut du monde ait une date et que la réparation salutaire n'ait pas suivi immédiatement la faute de l'homme primitif, il justifiera ce qu'il appelle « l'économie providentielle de la réparation » [6].

Sur la justesse ou sur la rigueur de ce plan on pourra discuter; peut-être semblera-t-il notamment que cette longue suite de soixante-treize conférences s'achève d'une manière un peu brusque et inopinée; si, dès le début de la station de 1851, Lacordaire prévoyait qu'elle serait la dernière, comment, sur sept conférences, en consacre-t-il six à réfuter une objection préalable et une seule à établir, de tous les dogmes du christianisme, le plus important et le plus profond? Il s'est évidemment produit là quelque surprise. Mais la disposition des matières n'en reste pas moins intéressante dans les conférences de Lacordaire : car sait-on par quoi véritablement elle diffère de celle de Frayssinous? C'est que Frayssinous garde encore l'ordre traditionnel, l'ordre de l'école; Lacordaire suit, dans sa démonstration, la marche même que, spontanément, avait suivie sa propre pensée, lorsqu'il était passé jadis de l'indifférence à la foi. On s'en souvient. C'est de la nécessité d'une autorité infaillible sur laquelle reposât tout le reste qu'il était lui-même parti; c'est cette affirmation première qui l'avait entraîné à reconnaître dans l'Église cette autorité, puis à étudier la doctrine de l'Église.

En d'autres termes, c'est fort de sa propre expérience que

1. Année 1846. — 2. Année 1848. — 3. Année 1849. — 4. Année 1850.
5. Année 1851, soixante-treizième et dernière conférence.
6. Année 1851, conférences 67-72.

Lacordaire, entreprenant ses conférences, se met à l'œuvre. Et c'est là sa première originalité. Quel que soit l'état d'esprit de ses auditeurs, Frayssinous parle en homme qui, pour sa part, semble n'avoir jamais connu le doute. Lacordaire, pour convaincre ses auditeurs, n'a presque qu'à leur raconter l'histoire de son esprit. « J'étais l'un de vous, semble-t-il leur dire ; voyez d'où je suis parti, où je suis arrivé, et reconnaissez dans mes paroles l'expression plus nette des pensées indistinctes qui vous agitent comme elles m'agitaient. »

Aussi bien ces jeunes gens, auxquels s'adresse Lacordaire et dans les rangs desquels il se trouvait hier encore, ne ressemblent-ils plus déjà aux auditeurs de Frayssinous. Ceux-ci étaient les derniers disciples de la philosophie du XVIIIe siècle ; ce sont des raisonneurs et c'est à leur raison seulement que l'orateur s'adresse : « Nous chercherons à vous convaincre, dit-il, non à vous entraîner [1]. » Les contemporains de Lacordaire, ce sont ceux qu'a touchés le souffle brûlant de Lamennais et que l'indifférence et le scepticisme voltairiens ne sauraient plus satisfaire, ce sont les disciples ou les héros inquiets du romantisme. A ceux-là, écoutons quel langage inconnu jusque-là dans la chaire va parler Lacordaire : « Je vois bien l'objection, avoue-t-il après avoir montré l'utilité de la prière.

« Je vois bien l'objection : est-ce que pour prier il ne faut pas la foi? et, s'il faut prier pour avoir la foi, n'est-ce pas un cercle vicieux? Ah! oui, Messieurs, un cercle vicieux! Je crois l'avoir déjà dit, le monde est plein de ces cercles vicieux! Mais voyez comment Dieu se tire de celui-ci. Pour prier, j'en conviens, la foi est nécessaire, au moins une foi commencée : mais savez-vous ce que c'est que la foi commencée? La foi commencée, c'est le doute ; le doute est le commencement de la foi, comme la crainte est le commencement de l'amour. Je ne parle pas de ce scepticisme qui affirme en doutant, mais de ce doute familier peut-être à beaucoup de mes auditeurs, de ce doute sincère qui leur fait se dire : « Mais peut-être, après tout, être imparfait et chétif, je suis l'œuvre d'une Providence qui me gouverne et veille sur moi! Peut-être ce sang qui, tout à l'heure, a coulé sur l'autel, c'est le sang d'un Dieu qui m'a sauvé! Peut-être puis-je arriver à la connaissance, à l'amour de ce Dieu! » Peut-être! ce doute-là, Messieurs, est celui qui est le commencement de la foi, et cette foi commencée, vous ne l'arracherez pas aisément de votre cœur ; Dieu l'y a rivée avec le diamant... Tous, Messieurs, nous pouvons donc prier parce que tous nous croyons ou nous doutons. Insectes d'un jour, perdus sous un brin

1. *Discours d'ouverture.*

d'herbe, nous nous épuisons en vains raisonnements, nous nous demandons d'où nous venons, où nous allons: mais ne pouvons-nous pas dire ces paroles : « O toi, qui que tu sois, qui nous as faits, daigne me tirer de mon doute et de ma misère! » Qui est-ce qui ne peut pas prier ainsi? Qui est excusable s'il n'essaie pas de fonder sa foi sur la prière [1]? »

C'est le thème même que, deux ans plus tard, Alfred de Musset développera dans son *Espoir en Dieu*.

Or c'est par là, c'est par ce qu'il a mis dans sa prédication de son âme propre et de celle de ses contemporains, que Lacordaire, après s'être fait admirer de ceux qui l'ont entendu, peut encore nous intéresser : ses conférences symbolisent pour nous un moment de l'histoire des âmes dans notre siècle.

Il faut cependant avouer que ces discours n'excitent en nous aujourd'hui ni l'émotion qu'ils provoquèrent jadis, ni l'admiration réfléchie qui s'attache à jamais aux vrais chefs-d'œuvre.

Lacordaire a tout fait pour proportionner son discours à l'esprit de ses auditeurs. Le succès de ses conférences s'explique par là; mais il en a fallu payer la rançon. Quel est le but de sa prédication? C'est de prouver surtout que les difficultés qu'on élève contre la foi en général ou contre tel ou tel dogme du christianisme ne sont pas fondées. S'adressant à des hommes qui sentent l'impuissance du pur rationalisme à satisfaire leurs instincts les plus profonds, mais qui ne veulent pas, qui ne peuvent pas renoncer à suivre les impulsions de leur raison, il s'efforce de prouver non seulement que le désaccord qu'on prétend établir entre la raison et la foi n'existe pas, mais que les difficultés qu'élèvent des esprits chagrins ne sont pas de vraies difficultés, que c'est un jeu de les résoudre : ici une comparaison ingénieuse; là, une légère correction de texte y suffira.

Eh bien! avouons-le : à pratiquer une telle tactique, tout devient clair, sans doute, mais tout se rapetisse : objections et discussion [2]. Cette discussion, mieux vaudrait refuser même de

1. Année 1835, dernière conférence.

2. Voir par exemple la douzième conférence (1836). Lacordaire, après avoir montré que, dans les sciences mêmes, nous commençons par un acte de foi et que les principes ne se démontrent pas, en vient cependant à se demander : « Pourquoi la foi divine est-elle plus difficile que la foi naturelle? » C'est merveille de voir alors comment, après avoir essayé de transformer la question, afin d'en atténuer la portée, il échappe à toute discussion serrée et termine la

l'entreprendre, et, laissant à d'autres le soin de réfuter exégètes et philosophes, se renfermer uniquement dans la théologie. Mais c'est justement ce que Lacordaire ne veut pas et ne peut pas faire. C'est ici que La Bruyère aurait pu dire comme il disait des prédicateurs de sa génération : « Il faut savoir très peu de chose pour bien prêcher ». Nulle théologie, nulle science d'aucune espèce, la philosophie la plus superficielle, c'est, aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, tout le fond de la prédication de Lacordaire.

La forme n'échappe pas davantage à la critique. Ne parlons pas du style souvent impropre et médiocre. Mais les moyens mêmes par lesquels l'orateur attirait sans aucun doute l'attention de ceux qui l'écoutaient nous paraissent aujourd'hui manquer de simplicité et de modestie. Les allusions contemporaines à forme déclamatoire [1], les anecdotes et les récits historiques à allure mélodramatique [2] ou plaisante [3] y abondent ; les développements en forme de causerie [4], les mots piquants [5] même n'y sont pas rares. Les citations d'auteurs profanes ne se comptent pas, quoiqu'elles soient loin d'être toujours utiles au raisonnement dans lequel elles sont enchassés [6]. Que ne trouve-t-on pas dans ces conférences? la critique littéraire elle-même y a place [7].

Aussi bien tous les contemporains n'ont-ils pas été séduits sans doute par l'éloquence de Lacordaire, qui dut rencontrer dans le clergé plus d'un adversaire. Cependant le public fut pour lui. Cette éloquence nouvelle, qui rompait avec les anciennes règles du genre, et successivement familière et déclamatoire, artificielle et sincère, mais toujours pleine de mouvement, n'est pas sans rapport avec le goût qui inspirait à la même époque les productions de l'école romantique. En même temps, par ses allures raisonneuses sans témérité, elle donnait satisfaction à l'esprit qui triomphait alors dans la politique et dans la philosophie. On s'explique donc aisément son succès, auquel contribuaient d'ailleurs les dons extérieurs de l'orateur, la voix

conférence sans avoir répondu à l'objection d'une manière un peu forte. — Dans un autre ordre de difficultés, signalons la médiocrité de la quarante-troisième conférence (1846), qui est une réponse à David Strauss.

1. Voir, par exemple, tome III de l'édition in-12, pages 257 et 432. — 2. Tome II, page 97 ; tome III, page 366. — 3. Tome I, pages 228, 269, 318 ; tome IV, page 231. — 4. Tome I, page 181. — 5. Tome II, page 57 ; tome III, pages 34-35 ; tome IV, pages 283-284.— 6. Tome III, page 189 ; tome V, page 31. — 7. Tome I, page 338.

très souple et tour à tour très douce et très vibrante, le geste ample et varié. — Notre goût est devenu plus sévère; nous ne sommes plus disposés à nous exagérer les mérites proprement littéraires de Lacordaire. Rien, en effet, dans son œuvre ne donne l'idée de quelque chose d'achevé. Il n'en faut pas moins dater de son apparition dans la chaire le renouvellement de notre éloquence religieuse : depuis la mort de Massillon on n'aperçoit pas dans l'Église de France un seul orateur qui puisse sérieusement lui disputer le premier rang [1].

III. — La philosophie.

Philosophes divers. Ballanche (1776-1847). — Tandis que l'école menaisienne, par une initiative hardie, empruntait au libéralisme son mot d'ordre et entreprenait de défendre la cause du catholicisme et de la suprématie de l'Église au nom de la liberté, un protestant travaillait à rétablir la vraie doctrine de la liberté religieuse. Comme à Joseph de Maistre nous avons pu naguère opposer M[me] de Staël, il serait juste d'opposer ici Benjamin Constant à Lamennais et à ses disciples [2]. Son ouvrage

1. Aux conférences de Lacordaire, il faudrait joindre ses oraisons funèbres de Forbin-Janson (1844), du général Drouot (1847) et d'O Connell (1848). Non plus que les conférences, elles ne révèlent une grande force de doctrine; on n'y retrouve rien non plus de la profondeur dont Bossuet faisait preuve dans l'appréciation des hommes et des événements. Elles sont cependant intéressantes : la dernière surtout nous fait voir avec quelle sympathie et quelles espérances Lacordaire et ses amis suivaient le mouvement catholique en Angleterre. — L'éloge de Forbin-Janson, évêque démissionnaire de Nancy, était délicat : l'orateur sut faire la part des vertus du défunt sans blesser aucun des nombreux adversaires que l'exagération de ses sentiments légitimistes lui avait suscités. — Dans l'oraison funèbre du général Drouot, le plus connu de ces trois discours, Lacordaire a réussi à tracer un portrait assez vivant du soldat brave et fidèle, de l'honnête homme, de l'humble chrétien.

2. De même il pourrait paraître à propos d'opposer à Lacordaire, ou du moins d'étudier après lui, les plus connus des prédicateurs protestants, Athanase Coquerel (1795-1868) et Adolphe Monod (1802-1856), l'un représentant le protestantisme le plus libéral, l'autre le plus orthodoxe. Mais quelque succès qu'ils aient obtenu l'un et l'autre, et si châtiée, si « classique », comme on l'a dit, que soit la langue du second, ils ne peuvent être mis au nombre de ces très grands écrivains qui s'imposent à l'attention par ce qu'il y a en eux d'exceptionnel; on ne peut pas dire non plus qu'ils représentent, comme certains auteurs de second ordre, comme Lacordaire lui-même par exemple, un moment important dans l' « évolution » d'un genre. Aussi semble-t-il que leur œuvre, dont il faudrait tenir compte dans une étude sur la prédication chrétienne ou dans une histoire du protestantisme français, ne puisse revendiquer une grande place

De la religion considérée dans sa source, ses formes et son développement (1824-1831), auquel il faut joindre, comme une sorte d'annexe, son *Polythéisme romain considéré dans ses rapports avec la philosophie grecque et la religion chrétienne* (1833, posthume), est, sous la forme d'un livre d'histoire, un livre de doctrine. Ce que l'auteur veut établir, c'est qu'il est deux manières de concevoir la religion : si, pour les uns, elle est avant tout constituée par un ensemble de dogmes et de pratiques invariables et qui s'impose à tous les hommes, pour les autres l'essence de la religion, c'est un sentiment que tous les hommes sont susceptibles d'éprouver, mais dont l'expression varie avec les individus et les époques. Malheureusement l'ouvrage a bien des défauts : et tout d'abord, il est prolixe et mal composé. Si donc il convenait de le signaler, nous n'avons pas à nous y arrêter : c'est à d'autres titres que Benjamin Constant mérite de figurer au nombre de nos grands écrivains [1].

A plus forte raison ne pouvons-nous parler ici ni de Maine de Biran, ni d'Auguste Comte [2], si grande que soit la place qu'ils occupent dans l'histoire de notre philosophie. Mais il en est tout autrement de Ballanche. Celui-ci est, comme Auguste Comte et comme le réformateur Saint-Simon, préoccupé de l'organisation de la société nouvelle telle qu'elle est sortie de la Révolution; comme Maine de Biran et comme Benjamin Constant, il se sent attiré sans cesse par le problème religieux comme par le plus important et le plus passionnant de tous les problèmes. Mais c'est en historiens, en politiques, en logiciens, en psychologues, que les autres ont parlé ou prétendu parler : Ballanche est d'abord un poète.

dans l'histoire générale de notre littérature. — On consultera avec fruit, sur Adolphe Monod, l'intéressante étude de M. Paul Stapfer : *La grande prédication chrétienne en France : Bossuet, Adolphe Monod* (Paris, in-8, 1898).

1. Sur Benjamin Constant, voir ci-dessus, chapitre IX et ci-dessous, chapitre XII.

2. Sur Auguste Comte, voir ci-dessous, chapitre XII. Quant à Maine de Biran (1766-1824), si la profondeur et la sincérité du sentiment suffisaient à faire d'un livre une œuvre vraiment littéraire, s'il n'y fallait pas encore ce bonheur de l'expression qui traduit le sentiment d'une manière exacte et vivante, son *Journal intime*, à défaut de ses divers *mémoires*, mériterait ici une place d'honneur. Nul dans notre pays, depuis Pascal, n'a été au même degré le maître de la vie intérieure; nul ne nous a légué de méditations plus instructives et de confidences plus attachantes que ce penseur profond, qui, du sensualisme, passa au spiritualisme, puis, du spiritualisme, au mysticisme chrétien, dans lequel il se reposa.

Il est né à Lyon en 1776. On sait à combien d'esprits portés vers le mysticisme et la méditation religieuse Lyon a donné naissance, au moyen âge, au XVI[e] siècle et à notre époque même. On n'oubliera pas, à la fin du XVIII[e] siècle, le séjour que Saint-Martin, le *philosophe inconnu*, fit dans cette ville auprès des mystiques adeptes de la philosophie de Martinez Pasqualis, à laquelle il avait commencé de s'initier à Bordeaux. Et c'est également à Lyon que Joseph de Maistre lui-même, curieux dès cette époque de toutes les doctrines et de tous les mouvements de l'opinion, se rendit pour connaître la secte des illuminés. Par les tendances de son esprit comme par son origine, Ballanche appartient donc bien à ce groupe des « Lyonnais », qui, de place en place, peut être distingué dans l'histoire de la littérature et de l'esprit français.

Comme à beaucoup d'hommes de sa trempe et de son temps, la Révolution, qui engendra à Lyon, on le sait, des luttes particulièrement terribles, dut lui apparaître non seulement comme un grand événement politique de l'histoire de notre pays, mais comme un événement providentiel, comme le signe ou le point de départ d'une période de renouvellement moral pour l'humanité tout entière.

C'est là une idée à la De Maistre; on en trouverait d'autres dans Ballanche, qui feraient penser à un rapprochement du même genre : l'idée de faute et d'expiation, par exemple, qui joue un si grand rôle dans le système de l'un et de l'autre. Ce n'est pas que Ballanche aime De Maistre, qu'il attaque à plusieurs reprises, en qui il ne veut voir que l'homme des doctrines anciennes, le prophète du passé [1], et dont les assertions dures, ironiques et tranchantes convenaient si peu à son esprit à lui, tout de douceur et de conciliation. Mais il semble que l'âme de Ballanche ait été ouverte à toutes les idées très générales et à la fois nuageuses et nobles, qui, dans ces temps extraordinaires, affluèrent des directions les plus opposées. Disciple, et cette fois disciple avoué [2], de Vico, il croit avec lui que l'humanité évolue suivant une loi et que cette loi est le progrès, et par la

1. *Palingénésie sociale, Prolégomènes.* Début de la troisième partie. — Cf. deuxième partie, § 4.
2. *Palingénésie sociale. Prolégomènes*, II, III.

il est tout près de s'entendre avec nos partisans français du système de la perfectibilité, philosophes et protestants, une Mme de Staël, un Benjamin Constant; — à Charles Bonnet de Genève, il emprunte l'idée et le mot de *Palingénésie*; — comme Saint-Martin, qu'il n'a peut-être pas lu, et comme les mystiques, il rêve d'un accord final des volontés dans la religion parfaite; — mais catholique fervent et fidèle, il ne pense pas que la forme de cette religion soit encore à trouver : la doctrine parfaite, la doctrine définitive de l'émancipation et de l'union des âmes, c'est le christianisme, et le christianisme intégral; et par là, c'est à Chateaubriand, au Chateaubriand des *Études historiques* et des dernières années, qu'il ferait songer par avance, de même qu'avant Chateaubriand il avait conçu quelques-unes des idées que celui-ci devait exprimer dans le *Génie du Christianisme.*

Ainsi, bien des théories diverses se sont rencontrées et fondues dans l'esprit de Ballanche, qu'il est aussi difficile de rattacher par sa doctrine à un groupe précis de philosophes, que, par la forme de ses ouvrages, à un genre précis de littérature. Il apparaît, dès la première vue, comme un esprit modéré, mais ardent, plein de confiance dans l'avenir, mais aussi de respect pour un passé qu'il ne regrette pas, original, quoique aucune de ses idées ne lui appartienne en propre, un de ces hommes enfin qui pourraient prendre pour devise le beau vers de Sophocle :

Je m'unis à l'amour et non pas à la haine [1],

et qui ont passé leur vie à tenter de concilier en eux les doctrines les plus diverses, en n'en retenant que ce qu'elles ont de plus généreux.

Son premier ouvrage fut un traité *Du sentiment considéré dans son rapport avec la littérature et les beaux-arts* (1801). Ballanche y oppose à la raison le sentiment, qu'il exalte comme la vraie source de l'inspiration dans les lettres et les arts. C'est donc en somme à Rousseau et à la dernière partie du XVIIIe siècle qu'il semble par là se rattacher. Faisons attention cependant

1. *Antigone*, 523 (traduction de Paul Meurice et Auguste Vacquerie).

que ce que Ballanche appelle d'abord le « sentiment » devient rapidement pour lui le sentiment religieux, et celui-ci à son tour le sentiment chrétien. Et c'est ainsi que ce traité du sentiment est comme un premier *Génie du Christianisme* : mais l'ouvrage de Chateaubriand, sans parler de la nouveauté, ni du charme de son style, a pour lui son titre éclatant, lumineux : il a la netteté du dessein. Celui de Ballanche se présente avec son titre philosophique, à la Montesquieu, à la M[me] de Staël ; il ne frappa personne, et quand Ballanche, en 1830, donna une édition complète de ses œuvres, il n'y fit pas entrer sa première publication.

Vers la même époque, l'esprit incertain de Ballanche le poussait à s'essayer dans le plus périlleux et le plus indécis des genres, l'épopée en prose. Dans un ouvrage de cette espèce, dont le manuscrit, à l'en croire[1] s'est perdu depuis, il représentait l'insurrection de Lyon en 1793 : mais il reculait l'événement de quinze siècles dans le passé, et trouvait sans doute ainsi le moyen d'unir ensemble la représentation des malheurs de la période révolutionnaire et l'évocation du Lyon gallo-romain.

Perdue également, une réfutation du *Contrat social*, qui ne porta point atteinte d'ailleurs à l'admiration que Ballanche avait vouée à Rousseau, maître du sentiment.

Perdue encore, une nouvelle écrite vers 1808, et dont Inès de Castro était l'héroïne. — D'une épopée sur Jeanne d'Arc, dont l'inspiration devait se rapprocher de son livre sur l'insurrection lyonnaise, il ne conçut que le projet. Et ce ne fut encore qu'un projet, que cette idée d'une épopée sur un sujet analogue à celui que traite Chateaubriand dans *les Martyrs*, le christianisme naissant, la foi promise aux gentils.

Toutefois, de cette dernière épopée, Ballanche a rédigé un fragment : c'est le récit de la mort d'un philosophe platonicien qui s'éteint en annonçant le réparateur dont un de ses amis va bientôt, en rentrant à Athènes, entendre prêcher par saint Paul la vie et la doctrine. — Un tel fragment fait songer au *Phédon* d'une part, et, de l'autre, à *la Mort de Socrate* de Lamartine, et

1. *Préface générale* en tête de l'édition des *Œuvres* (1833).

nous permet en même temps de mesurer la distance qui eût séparé le poème de Ballanche, s'il eût été achevé, des *Martyrs* de Chateaubriand. Ce qui fait le prix des meilleures parties de cette dernière épopée, c'est l'artistique reconstitution d'un monde disparu. Mais ce n'est pas au pittoresque que vise Ballanche, c'est au symbolique. Le recul dans le passé est surtout pour lui un moyen poétique d'ennoblir, de spiritualiser, d'universaliser, en la détachant du présent, l'image par laquelle il exprime et voile tout ensemble sa pensée.

C'est ce qui apparaît nettement dans le premier ouvrage, par lequel il se révèle enfin tout à fait au public. *Antigone* (1814) est une épopée en prose en six livres, suivis d'un épilogue. Le sujet est le récit que le devin Tirésias fait devant le roi Priam des malheurs d'Œdipe. Ces malheurs d'ailleurs ne sont pas tout à fait immérités. Ils sont la punition de la double concupiscence qui pousse Œdipe, c'est-à-dire l'Homme, à arracher au Sphinx son énigme et à s'enorgueillir ensuite de cette science, — si insuffisante pourtant, puisqu'elle ne lui a pas permis de connaître sa destinée. — Mais à côté d'Œdipe est Antigone, son soutien, et celle dont les malheurs et la mort, causés par son dévouement sublime, achèveront l'expiation des erreurs de son père.

Retenons cette idée d'expiation : elle est chère à tous les mystiques. Saint-Martin en a fait usage ; elle est fondamentale dans le système du comte de Maistre ; elle est, tout soupçon de plagiat tombant de lui-même [1], une des pièces essentielles de celui de Ballanche [2].

1. Rappelons que la théorie ne prend tout à fait corps dans de Maistre qu'avec les *Soirées de Saint-Pétersbourg* et l'*Essai sur les sacrifices*, qui sont de 1821.

2. C'est elle qui inspire encore le poème en prose de l'*Homme sans nom* (1820). Un jour une petite maison située à l'écart d'un village des Alpes a attiré les regards de l'auteur : qui l'habite ? Un honnête homme, dit-on, mais nul ne sait son nom ; on l'appelle le « régicide ». Ballanche va le voir, l'interroge, et le « régicide », qui est en effet un ancien membre de la Convention, lui fait confidence de son état d'esprit : chaque fois qu'il se remémore le passé, qu'il revoit en imagination les séances dans lesquelles fut condamné Louis XVI, il n'arrive pas à comprendre lui-même comment il a pu se laisser entraîner à son vote criminel : c'est à un vertige qu'il a cédé. Mais, depuis, toute paix a fui de son cœur en proie au remords ; nulle vie n'est comparable à cette vie qu'il traîne dans une douleur sans consolation. Cependant cette vie trouvera sa fin, et c'est quand il sera près de mourir que « l'homme sans nom » connaîtra le mot de sa destinée. — Cette destinée, c'est, aussi bien que naguère la destinée d'OEdipe, celle de l'humanité tout entière. Et c'est pourquoi il est l'*homme sans nom*, étant non pas tel ou tel homme, mais l'homme, type de l'humanité. Comme OEdipe, il s'est d'abord heurté au sphinx : le sphinx, cette fois, c'était cet

A ses yeux trois termes résument toute l'histoire de l'humanité considérée dans l'individu ou dans la société : l'épreuve, l'expiation, l'affranchissement. C'est ainsi par exemple que la France elle-même a connu l'épreuve et y a succombé (les crimes de la Révolution) ; et, après l'épreuve, elle a connu le remords : mais crimes et remords, épreuves et expiation, ce sont les conditions nécessaires, providentielles, de l'affranchissement, qui est le but vers lequel elle marche.

De cette idée du progrès s'opérant dans la société, par renouvellement, *palingénésie* ou renaissance, Ballanche s'était déjà inspiré dans un *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles* (1818) , qui, de son aveu même, est une véritable introduction à la *Palingénésie sociale*, qu'il commença à publier en 1827.

L'ouvrage entier devait se composer d'une suite de trois épopées, *Orphée*, *la Ville des expiations* et l'*Élégie*, destinées à représenter, comme dans un cycle immense, l'histoire palingénésique des sociétés humaines : celle d'autrefois, celle d'aujourd'hui, celle de l'avenir.

Mais ce grand dessein ne put être entièrement exécuté. Après les *Prolégomènes*, dans lesquels Ballanche expose tout l'ensemble de son plan, il n'a pu rédiger que le poème d'*Orphée*. Il y prête à son héros deux existences successives : pendant la première, *Orphée* est un civilisateur; pendant la seconde, il est à son tour initié par les prêtres égyptiens aux doctrines de la religion, qui fait le fond commun de toutes les choses et qui en révèle l'essence [1]. C'est ainsi qu'*Orphée*, à lui seul, symbolise

ensemble de circonstances morales au milieu desquelles « l'homme sans nom » s'est trouvé jeté et qui l'ont entraîné, épreuve semblable à celle à laquelle le premier homme, lui aussi, a jadis succombé. De sa première épreuve, Œdipe était sorti triomphant; il s'est heurté à la seconde et n'a pas résisté à l'orgueil. L'homme sans nom a succombé dès les premiers pas. C'est une différence, mais tout extérieure, toute contingente, on le voit. En voici une autre qui n'est pas plus essentielle; la faute d'Œdipe, c'est Antigone qui l'expie; « l'homme sans nom » expie lui-même : ses remords sont le rachat de son crime. Mais enfin, éclairé sur son sort, il meurt consolé, et pour lui, comme pour Œdipe et pour Antigone, la mort, c'est l'affranchissement.

1. Voici d'ailleurs une analyse rapide de ce poème en prose, qui est divisé en neuf livres. Il met en scène le chantre Thamyris, aveugle comme tous les chantres et les devins de l'époque préhistorique, comme tous ceux qui ont vu la vérité de trop près; Thamyris raconte les aventures d'Orphée à Evandre, roi du Latium. Le nom même de ce pays, on le sait, a quelque chose de symbolique; il évoque le souvenir de Saturne, le dieu victime d'une révolution céleste,

l'initiation des sociétés les unes par les autres. L'humanité, en effet, s'est, à la suite d'une première faute, divisée en nations, puis en classes. Mais la rédemption est, dans l'ordre éternel, contemporaine de la faute, et elle s'opérera par l'initiation mutuelle et successive des classes, initiation dont l'effet sera de les affranchir les unes des autres, jusqu'au jour où l'humanité sera revenue à l'unité morale, but suprême de ses perfectionnements.

Au reste, n'est-ce pas là, encore une fois, l'enseignement que donne l'histoire? Et l'histoire de Rome, avec ses luttes de classes, avec l'initiation graduelle, puis l'affranchissement des plébéiens, jusqu'au jour où plébéiens et patriciens arriveront, unis dans le christianisme, à l'émancipation définitive, n'est-elle pas, elle aussi, le symbole de l'histoire de l'humanité tout entière et de chacune de ses parties?

Ainsi le mythe se joint, ou, si l'on veut, s'applique exactement à l'histoire. C'est d'ailleurs ce que devait démontrer une sorte de traité servant d'appendice à *Orphée* et intitulé *Formule générale de l'histoire de tous les peuples appliquée à l'histoire du peuple romain*. Mais ce traité, Ballanche sans doute n'a pas eu le temps de l'écrire. C'est à cet ouvrage du moins qu'il faut

qui vint sur la terre civiliser les hommes. Et, quant à Evandre, c'est, lui aussi, un civilisateur, venu de l'Orient, berceau de toute civilisation, après s'être rendu coupable d'un meurtre, puisque c'est une condition que tout progrès commence par un crime, que toute palingénésie s'achète au prix d'une destruction. Ainsi les préliminaires mêmes du poème sont symboliques, comme les aventures du héros lui-même. De ces aventures, la première est l'amour bien connu d'Orphée pour Eurydice, et la mort de la jeune femme. Cette mort devait se produire; car Orphée est l'initiateur, le missionnaire de la civilisation, et la mission que sa raison lui impose n'eût pu s'accomplir s'il n'avait lui-même renoncé au *désir*, dont l'impulsion est contraire à celle de la raison. Or, Eurydice, c'est le *désir* d'Orphée : elle ne peut donc l'accompagner dans toute sa carrière. Mais son passage sur la terre n'aura pas été inutile; car c'est elle, la vierge élue et pure, qui aura la première enflammé et inspiré Orphée, et elle lui aura fait connaître ainsi la force de la grâce et de la beauté pour l'accomplissement d'une mission à laquelle la raison toute seule n'eût pas suffi. Quant à Orphée, il visitera d'abord la Samothrace, dont les populations pélasgiques représentent l'humanité dans son universalité antérieure à la division par nations et par langues; puis la Thrace, son pays d'origine, qui représente la seconde phase de l'humanité. Ici se termine la mission d'Orphée considéré comme civilisateur, comme initiateur. — C'est à ce moment qu'une ménade impure, Érigone, dont le caractère contraste avec celui d'Eurydice, cherche à entraîner Orphée dans son délire. Orphée résiste, et, suivant la tradition, est mis en pièces par les ménades. Mais cette tradition doit être interprétée. Cette prétendue mort d'Orphée cache en réalité une transformation du héros, qui, transporté en Egypte, va, d'initiateur, devenir initié.

vraisemblablement rattacher un fragment sur *Alexandrie* [1], dans lequel notre auteur regarde avec justesse comme une marque essentielle du génie d'Alexandre la fondation de cette grande ville, destinée à devenir le point d'attache et de fusion de l'Orient et de l'Occident.

Dé *la Ville des expiations* Ballanche n'a publié que deux fragments. L'un [2] est composé de trois épisodes tirés, dit l'auteur, du cinquième livre. Ce sont trois récits mélodramatiques, dont chacun nous présente un ou plusieurs personnages acceptant l'expiation pour une faute qu'ils ont commise ou pour le crime dont un de leurs ascendants s'est rendu coupable. L'autre est une espèce de légende symbolique [3], dont il est diticile de dire comment elle se rattachait à l'ensemble du poème. De même on ne peut guère se faire une idée bien nette de ce qu'eût contenu l'*Élégie*, ce dernier poème de la *Palingénésie*, dont Ballanche nous dit seulement qu'elle devait être une « peinture de la chrysalide sociale actuelle » [4]. Mais, il n'est pas jusqu'à cet état d'incomplet achèvement des œuvres de Ballanche qui ne soit une marque caractéristique de la nature de son esprit, au même titre que ce qu'il y a d'insuffisant, de non définitif, d'exceptionnel dans cette forme du poème en prose, à laquelle il s'est attaché avec prédilection.

Et pourtant, cet écrivain et ce penseur imparfait mérite une place non seulement dans l'histoire des idées, mais dans celle de la littérature de ce siècle. Il faut lui reconnaître d'abord des mérites en apparence contradictoires : quoiqu'il fasse effort en effet pour penser fortement, cet effort n'exclut pas la grâce, et son style n'a rien de tendu. Il sut unir la hardiesse des vues

1. Publié dans le *Correspondant*, n° du 10 août 1845.
2. *La Ville des expiations*, Paris, in-8, 1832.
3. *Vision d'Hébal*, Paris, in-8, 1831. — Un chef de clan, Hébal, s'est endormi au moment où l'horloge allait sonner neuf heures et le carillon jouer un air adapté aux paroles de l'*Ave Maria*. Quand il se réveillera, la mélodie ne sera pas encore achevée. Son sommeil n'aura donc pas duré un temps appréciable; et cependant, dans ce court intervalle, l'éternité se sera manifestée à ses yeux en neuf phases diverses, depuis la contemplation de Dieu et des possibles antérieurs à toute création, jusqu'à l'affranchissement définitif, jusqu'au grand réveil, qui doit marquer la fin du monde créé. — Cet Hébal symbolise ici l'histoire de l'humanité qui s'écoule dans le temps, mais qui, par son origine et sa fin, rejoint l'éternité : car sa vision n'a été que la crise suprême de sa propre vie; quand il s'éveillera, ce sera dans la lumière de Dieu : sa vie mortelle aura cessé.
4. *Palingénésie*, *Prolégomenes*, II, VI, dernière ligne.

philosophiques et le plus vif sentiment de l'indépendance de l'esprit à la docilité enthousiaste du croyant. A la vérité, pour remplir tout son dessein, il lui eût fallu être tout ensemble un grand poète, un grand érudit et un grand philosophe. Le génie de Ballanche n'était pas assez puissant pour suffire à cette tâche complexe. Mais il a su la concevoir. Il est le premier, et, si nous ne nous trompons, Edgar Quinet sera le second, qui ait essayé d'exprimer, non pour un petit nombre d'initiés, mais pour le grand public, quelques-unes de ces idées relatives aux origines, aux mythes, aux sentiments profonds et populaires qu'ils révèlent, à la philosophie qu'ils enveloppent : à l'expression de telles idées, la langue française du XVIIe et du XVIIIe siècle ne pouvait guère suffire. Elle est faite surtout de précision et de clarté. Or, il est d'autres vérités que les affirmations précises de la théologie, de la science, et de l'histoire. Car, toute la foi n'est pas enfermée dans la connaissance exacte du catéchisme, ni toute l'idée de la science dans les lois que les savants ont pu formuler jusqu'à ce jour, ni toute l'histoire dans les manuels exacts que l'étude des pièces d'archives a permis de dresser. Au-delà s'étend le domaine infini que la raison elle-même ne peut se résoudre à ignorer, mais où elle ne peut s'aventurer que si elle permet au sentiment et à l'imagination divinatrices de la guider, de l'échauffer, de la soutenir. Rien de plus dangereux que l'expression des vérités ainsi conquises ou présumées : elle peut prêter à toutes les déclamations, à toutes les médiocrités, à toutes les sortes de mauvais goût. Mais, elle aussi, elle comporte une espèce de perfection à laquelle il est possible que, par des voies différentes, Renan et Hugo aient quelquefois atteint. On n'oubliera pas qu'instruit par des exemples étrangers, ceux de Vico, de Herder et de Creuzer, mais cédant surtout aux suggestions de son génie original, généreux et doux, Ballanche a pu, le premier, donner au public français, par des livres estimables et qui n'ont rien de vulgaire, l'idée et le goût d'une certaine manière d'écrire et de concevoir les choses dont l'ancienne littérature n'offrait point de modèle.

Victor Cousin et l'éclectisme. — Victor Cousin n'est pas, comme Ballanche, un rêveur et un isolé. C'est un philosophe de profession et un chef d'école. Mais, tandis que Maine

de Biran et Auguste Comte, dont les mérites proprement philosophiques dépassent sans doute ceux de Cousin, ont à peine de place dans l'histoire de la littérature, Victor Cousin a été regardé avec raison comme un des meilleurs écrivains de son temps.

Sa vie se distingue tout naturellement en trois périodes.

Né à Paris, d'une humble origine, en 1792, il entre à l'École normale, après de brillantes études, en 1810; il est chargé, à titre de suppléant, de l'enseignement du grec en 1812, devient maître de conférences de philosophie en 1813, et, en 1815, va suppléer Royer-Collard à la Faculté des lettres. Son enseignement se poursuit avec succès, coupé par deux voyages en Allemagne (1817-1818), jusqu'en 1820. La réaction ultra-royaliste qui fut la conséquence de l'assassinat du duc de Berry (février 1820) entraîna la fermeture du cours de Cousin, qui consacra alors son temps à publier une édition de Descartes, une édition de Proclus et une traduction de Platon. En 1824, il retourne en Allemagne avec le fils du duc de Montebello, dont il était le précepteur, y est arrêté et emprisonné six mois sous la fausse inculpation de carbonarisme, puis, rendu à la liberté, renoue avec Hegel les relations cordiales et si fructueuses pour son esprit qui s'étaient établies entre eux lors de son premier voyage. En 1828, le ministère libéral de M. de Martignac lui rouvrit les portes de la Sorbonne. Le cours de 1828 (*Introduction à l'histoire générale de la philosophie*), très éloquent et très applaudi, marque le point culminant de la carrière du professeur. En 1829, Cousin s'occupa de l'*Histoire de la philosophie au XVIII*^e^ *siècle*, les douze premières leçons traitant des caractères généraux et des origines de cette philosophie, les treize dernières de la philosophie de Locke. Il devait, l'année suivante, étudier les systèmes qui en étaient sortis : la révolution de 1830 modifia ses projets et mit à ses leçons un terme imprévu et prématuré. Telle fut la première période de la vie de Cousin.

La seconde va de 1830 au coup d'État de 1851 : elle est presque entièrement remplie par les efforts que fit Cousin, conseiller d'État (1830), membre du conseil de l'Instruction publique et directeur de l'École normale (1832), pair de France (1833), ministre (mars-novembre 1840), pour affermir l'enseignement universitaire, et particulièrement l'enseignement de la

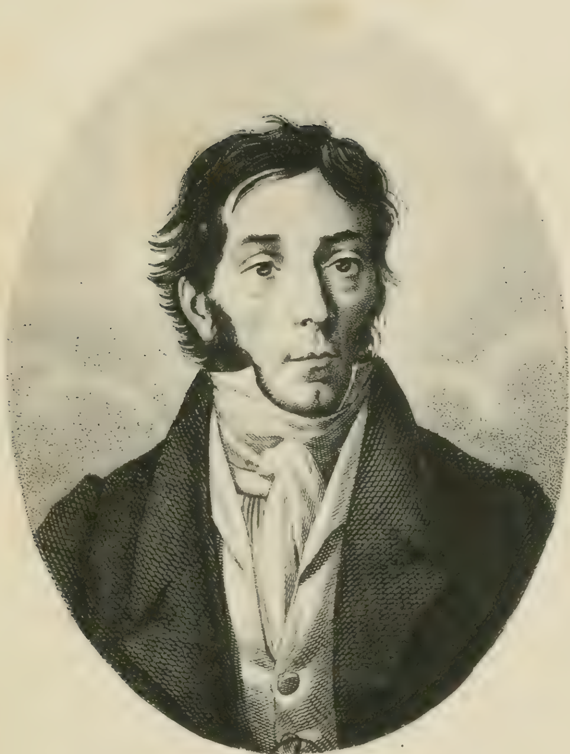
philosophie, contre les attaques de ses adversaires et les imprudences de quelques-uns de ses serviteurs.

La troisième période dure jusqu'à la mort de Cousin (1867), période de loisirs forcés et de recueillement littéraire. En 1842, il avait publié, *sur la nécessité d'une nouvelle édition des Pensées de Pascal*, un *rapport à l'Académie française*, qui est resté célèbre. La préface, qui l'est moins, était, dans la pensée de l'auteur, à peine moins importante : c'était, en réponse aux attaques qu'on avait dirigées, au nom de la religion, contre sa philosophie et son administration, une sorte de protestation, qui marquait moins d'indignation à l'égard de ses adversaires que de déférence envers les vérités religieuses. Quoi qu'il en soit, Blaise Pascal l'amena à Jacqueline. Dans l'introduction du livre qu'il consacra à cette dernière (1844), il trace en très beau style le projet d'une sorte de galerie des femmes illustres du XVIIe siècle. C'est ce projet qu'il reprit à partir de 1852, en écrivant coup sur coup ses études sur Mmes de Longueville (1852-1859), de Sablé (1854), de Chevreuse (1855), de Hautefort (1856), enfin sur la *Société française au XVIIe siècle d'après le Grand Cyrus* (1858)[1]. En même temps, il donne une édition corrigée de son livre *du Vrai, du Beau, du Bien*, qui, publié pour la première fois en 1846, n'était déjà à ce moment qu'un remaniement prudent du cours de 1818.

Ces remaniements successifs et toujours poursuivis dans le même sens font comprendre pourquoi ceux qui n'ont connu que le Cousin des dernières années et son livre le plus célèbre ont dû concevoir de lui une idée tout autre que ses auditeurs du temps de la Restauration.

A ceux-ci il apparaît, au sortir des leçons de l'exact Laromiguière, comme le révélateur d'un système obscur, mais grandiose, tout inspiré de la philosophie allemande jusque-là presque inconnue : le propre de ce système, c'est de rendre ses droits à la métaphysique en prétendant la fonder désormais sur une étude approfondie de la psychologie, et de ramener ainsi dans la philosophie la notion de l'absolu. A ce moment la philosophie est, aux yeux de Cousin et de ses auditeurs, une sorte

1. Son dernier ouvrage est la *Jeunesse de Mazarin* (1865).



VICTOR COUSIN

D'APRÈS UN PORTRAIT DESSINÉ ET GRAVÉ PAR AMBROISE TARDIEU
(1828)

de religion laïque, la religion des esprits éclairés, comme le christianisme est la philosophie des masses : le christianisme présente la vérité aux fidèles dans le « demi-jour du symbole » ; la philosophie élève la foi jusqu'à la « grande lumière de la pensée pure[1] ».

Douze ans plus tard, c'est encore comme une philosophie dangereuse par son apparence de profondeur, comme un spiritualisme indépendant et inclinant au panthéisme, que le système de Cousin est dénoncé et attaqué dans deux intéressants opuscules : l'*Essai sur le panthéisme* de l'abbé Maret et les *Considérations sur les doctrines religieuses de M. Victor Cousin* de l'Italien Gioberti[2].

Un tout autre adversaire, Pierre Leroux, avait cependant mieux vu, dès 1833[3], la médiocrité du système.

L'année même où il revendiquait si noblement les droits de la philosophie opposée à la foi, Cousin vantait la méthode essentielle à laquelle il entendait réduire la sienne : cette méthode, c'est l'éclectisme; elle prétend unir dans une vaste synthèse toutes les vérités que renferment les grands systèmes de philosophie de tous les temps, en laissant tomber les parties de ces systèmes qui se repoussent les unes les autres, et en ne retenant que celles qui se concilient. Pierre Leroux a très bien démêlé dans cet éclectisme, qui commence par supposer que toutes les vérités ont été exprimées, une sorte de philosophie paresseuse qui est la négation de toute vraie philosophie. En dépit de ses affirmations éloquentes, une telle philosophie n'implique aucune croyance profonde : si elle ose être conséquente avec elle-même, elle n'est plus qu'un pur scepticisme.

Il y a dans ces reproches une grande part de vérité, et, si la philosophie de Cousin échappe à l'imputation de scepticisme, ce n'est, comme le pense Pierre Leroux, que par une sorte d'inconséquence, de divergence entre le principe du système et les intentions dont est animé l'esprit du maître qui l'enseigne.

La philosophie de Cousin n'est pas constituée, en effet, par une

1. Cours de 1828, première leçon.
2. Traduit en français par l'abbé Tourneur en 1844.
3. *La Réfutation de l'éclectisme* fut publiée en 1839; mais cet opuscule n'était que la réimpression de deux articles de la *Revue encyclopédique* (1833).

sorte d'indifférence foncière à l'égard de tous les systèmes. Elle les admet, au contraire, précisément dans la mesure où ils se concilient eux-mêmes avec une sorte de spiritualisme platonicien, qu'il faut entendre dans le sens le plus vague qu'on puisse donner à ces mots. Et le malheur ou la logique des choses a voulu que, tandis que tous les grands philosophes ont consacré leurs efforts à préciser de plus en plus les théories qu'ils avaient conçues, Cousin, professeur de philosophie plus que philosophe, homme d'action plus que de méditation, Cousin, moins épris de la vérité pour elle-même que soucieux d'assurer dans l'État une autorité raisonnable, mît tous ses soins à estomper, du moins d'un côté, les arêtes de son système : il arrive ainsi à donner à son spiritualisme, de l'aveu même d'un de ses historiens [1], « une forme de lieu commun populaire » aussi contraire que possible au besoin qui commençait dès lors à se manifester « d'appliquer à la philosophie le même esprit de désintéressement abstrait que l'on apporte dans toutes les autres sciences ».

Il faut reconnaître d'ailleurs que, dans ce genre mixte de la philosophie oratoire, qui est en lui-même aussi légitime que toutes les tentatives faites par tel ou tel de nos plus grands écrivains pour introduire quelque science particulière dans la conversation des « honnêtes gens », le livre *du Vrai, du Beau, du Bien*, par la netteté de l'ordonnance et la noble aisance de l'expression, est resté et restera probablement classique.

On a reproché aux études de Cousin sur la société au XVII[e] siècle, de manquer de couleur et de vie. Il y fait preuve du moins de deux mérites qu'on ne trouve pas toujours unis, le souci de l'exactitude et la passion. Et nous ne parlons pas seulement de l'espèce d'ardeur avec laquelle il se fait le champion rétrospectif d'une duchesse de Longueville et qui donna, lorsque le livre parut, matière à mainte plaisanterie. Mais nous pensons à la sympathie qui unit l'âme de l'historien à celle de l'époque même dont il essaie de faire revivre quelques figures. C'est par l'effet d'un goût naturel et fortifié par la réflexion, qu'entre toutes les époques de l'histoire de la France, Cousin a choisi, pour l'étudier, non pas le temps de Louis XIV, mais

1. Paul Janet, *Victor Cousin et son œuvre*, XV.

celui de Louis XIII ; car c'est alors, lui semble-t-il, que l'esprit français a donné la mesure de sa force avec une spontanéité, une liberté, une variété que l'influence de Louis XIV amoindrira, en « effaçant les caractères », en « polissant la surface des âmes ». De cette espèce de beauté qui précède et qui surpasse celle de l'art proprement classique, Cousin a eu le sentiment à un haut degré. Et c'est pourquoi le tableau qu'il trace de la société dans laquelle il la trouve réalisée paraît peut-être parfois trop favorable au modèle ; mais c'est pourquoi aussi ces livres bien documentés, — un peu compacts, — et qui restent instructifs, se laissent encore lire avec intérêt, quoiqu'ils n'aient ni la couleur ni le mouvement, on a eu raison de le remarquer, des reconstitutions historiques d'un Michelet.

On ne peut pas ne pas mentionner encore, parmi les œuvres littéraires de Cousin, le petit écrit qu'il consacra à la mémoire de son ami le comte de Santa-Rosa, l'un des chefs de l'insurrection piémontaise de 1825. Renan le citait avec éloge, et il est vrai que, par la mâle émotion dont il est empreint, il ajoute quelque chose à l'idée que laisse dans notre esprit la lecture des autres ouvrages de Cousin.

En résumé Cousin demeure, suivant une distinction que nous lui empruntons à lui-même[1], un *bon* écrivain plutôt qu'un *grand* écrivain. Il faut lui faire, en effet, au nom de la littérature, des reproches analogues à ceux que lui adressent les philosophes : il a manqué de cette sincérité profonde, de cette habitude de descendre en soi-même qui assure une sorte de supériorité à deux hommes dont la réputation fut moins bruyante que la sienne : l'un est Maine de Biran, qu'il reconnaissait volontiers pour son maître, que nous avons mentionné plus haut ; l'autre est son disciple Jouffroy.

Jouffroy. — Né en 1796, mort en 1842, Jouffroy entre à l'École normale en 1814. Il a raconté lui-même[2] dans quel état d'esprit il se trouvait au moment où il s'apprêtait à suivre les leçons de Laromiguière, celles de Royer-Collard, celles enfin de Cousin, à qui une conférence avait été tout récemment

1. Mot rapporté par M. Paul Janet, *Victor Cousin et son œuvre*, x.
2. *De l'organisation des sciences philosophiques*, deuxième partie (dans les *Nouveaux mélanges philosophiques*, publiés par Ph. Damiron, Paris, in-8°, 1842).

confiée : né et élevé dans le sein du christianisme, il venait de reconnaître qu'il n'y avait plus au fond de lui-même « rien qui fût debout » des doctrines qu'on lui avait enseignées depuis l'enfance. Le moment de cette découverte, dit-il, fut affreux. Mais le jeune homme n'était pas de ceux qui peuvent « s'endormir dans le scepticisme » ; il attendit avec angoisse de la philosophie la réponse que la religion ne pouvait plus lui fournir « sur l'énigme de la destinée humaine ». Quel fut son désenchantement! La seule question que traitassent ses professeurs était celle de l'origine des idées, comme si dans cette question toute la philosophie eût été comprise, ou si de la solution qui devait intervenir il pouvait attendre lui-même, sur le mystère qui l'inquiétait, la certitude et l'apaisement!

Son respect du devoir imposé aux élèves de l'École triompha de son dégoût, en attendant qu'il conçût à son tour que la philosophie, comme toute science, devait procéder par une série de recherches méthodiques et patientes.

Bientôt remarqué par Cousin lui-même, il fut, dès 1817, nommé répétiteur à l'École. En 1828, il était chargé, comme suppléant, du cours de philosophie ancienne à la Faculté des lettres; en 1830, on le nommait professeur d'histoire de la philosophie moderne à la Faculté et maître de conférences à l'École normale, et, deux ans plus tard, professeur de philosophie grecque et latine au Collège de France. Pendant la même période, il avait donné à diverses publications libérales[1] des articles d'une grande éloquence : ce sont les meilleurs, les plus brillants d'entre eux[2], qu'il a, avec divers discours et leçons d'ouverture, réunis sous le titre de *Mélanges philosophiques* (1833).

Après sa mort, Damiron publia[3] ses *Nouveaux mélanges*, qui contiennent encore, avec un nouveau discours[4] plein tout ensemble de grandeur morale, de simplicité et d'émotion, son remarquable opuscule *de l'Organisation des sciences philosophiques*. Par sa forme, ce travail rappelle le *Discours de la*

1. Notamment au journal le *Globe* (1824-1831). — Rappelons d'ailleurs que Jouffroy fut député de Pontarlier de 1831 à 1838.

2. Signalons surtout le célèbre article : *Comment les dogmes finissent.*

3. Non sans y laisser insérer, à la demande de Cousin, une correction peu importante, mais dont les ennemis du chef de l'éclectisme menèrent alors grand bruit.

4. *Discours prononcé à la distribution des prix du Collège Charlemagne*, 1840.

méthode : l'auteur en effet y donne à la fois un traité et une sorte d'histoire de son propre esprit.

Aussi bien, est-ce précisément par ce qu'il y a de personnel, de sincère, de pénétrant dans tous ses écrits, qu'on ressent encore, à le lire, une sympathie qu'il n'a jamais été donné à Cousin d'exciter, malgré l'éclat et la diversité de son talent dominateur. Renan raconte[1] qu'on parlait beaucoup en 1842, au séminaire d'Issy, des ouvrages des philosophes modernes : « M. Cousin, rapporte-t-il, nous enchantait. » Mais, en parlant de Jouffroy : « Les belles pages de ce désespéré de la philosophie nous enivraient, dit-il ; je les savais par cœur. »

Cet enthousiasme n'a rien qui puisse nous surprendre, encore que notre goût soit devenu plus sobre que celui des jeunes gens d'alors et que certaines de ces « belles pages » nous semblent aujourd'hui peut-être un peu trop oratoires. C'est que partout sans doute, sous l'écrivain, sous le philosophe, sous l'orateur, on sent l'homme chez Jouffroy.

Mais il y a plus, et c'est encore un intérêt de ses écrits, qu'on ne peut les isoler de l'époque à laquelle ils ont paru et qu'ils nous sont, eux aussi, un bon témoignage de l'état des âmes les plus nobles dans le second quart de ce siècle. Le chemin qu'a parcouru Jouffroy est précisément l'inverse de celui qu'a parcouru Lacordaire. Comme celui-ci est allé de l'indifférence à la foi, Jouffroy est allé de la foi à la philosophie. Et, par la nécessité des choses, Lacordaire devait, plus que Jouffroy, trouver la paix dans la doctrine qu'il embrassait définitivement. Mais le souvenir du moins des inquiétudes qui avaient précédé sa conversion ne fut point absent, on l'a vu, de l'esprit de Lacordaire lorsqu'il commença à son tour à enseigner les autres. Et, de même, Jouffroy ne se libéra jamais du regret de cette paix profonde à laquelle il avait volontairement renoncé. Rien ne ressemble moins à un épicurisme tranquille, à un scepticisme satisfait de lui-même, que cette austère mélancolie qui reste le caractère dominant de l'éloquence de Jouffroy ; et ceux-là n'ont pas beaucoup forcé sa pensée, qui nous le représentent dans son âge viril comme plein non seulement de « respect »,

1. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, IV.

mais de « sympathie » et de « tendresse[1] » pour la religion même aux enseignements de laquelle il avait cessé d'être soumis.

BIBLIOGRAPHIE

Lamennais. — Indépendamment des œuvres diverses qui ont été publiées aux dates indiquées dans le corps du chapitre, Lamennais a donné une édition de ses *Œuvres complètes* en 1836-1837, Paris, in-8, et une autre en 1844, Paris, in-16. Il faut y ajouter, outre l'*Esquisse d'une philosophie*, Paris, 1841-1846, in-8, les *Œuvres posthumes*, Paris, 1863, in-8, et les *Œuvres inédites*, Paris, 1866, in-8; la *Correspondance avec le baron de Vitrolles*, Paris, 1888, in-8; les *Lettres à Montalembert*, Paris, 1898, in-8; les *Lettres à Benoist d'Azy*, Paris, 1898, in-16.

A CONSULTER : **Sainte-Beuve**, *Portraits contemporains*, t. I. — **Janet**, *La philosophie de Lamennais*, Paris, 1889, in-16. — **Spuller**, *Lamennais*, Paris, 1892, in-18. — **A. Roussel**, *Lamennais*, Rennes, 1893, in-16. — **R. P. Mercier**, S. J., *Lamennais*, d'après sa correspondance et les travaux les plus récents, Paris, 1894, in-12. — **A. Roussel**, *Lamennais intime* d'après une correspondance inédite, Paris, 1897, in-12. — **Ricard**, *L'école menaisienne*, Paris, 1883-1884, in-12.

Lacordaire. — *Œuvres complètes*, Paris, 1872-1873, in-8; *Correspondance inédite*, Paris, 1870, in-8; 2e édit., 1876; *Lettres à des jeunes gens*, Paris, 1862, in-8; *Lettres à la comtesse de la Tour du Pin*, Paris, 1863, in-8; *Correspondance avec Mme Swetchine*, Paris, 1864, in-8; *Lettres à Mme de Prailly*, Paris, 1885, in-8; *Lettres à Foisset*, Paris, 1886, in-8; *Lettres nouvelles*, Paris et Lyon, 1895, in-8; *Lettres à la princesse Borghèse*, dans *Le Correspondant* du 10 janvier 1897; *Lettres à un ami du séminaire*, Paris, 1898, in-16.

A CONSULTER : **Montalembert**, *Le P. Lacordaire*, Paris, 1862, in-8. — **Foisset**, *Vie de Lacordaire*, Paris, 1870, in-8. — Le **R. P. Chocarne**, *Le R. P. H. D. Lacordaire*, Paris, 1873, in-8. — **Ricard**, *L'école menaisienne : Lacordaire*, Paris, 1883, in-12. — **D'Haussonville**, *Lacordaire*, Paris, 1895, in-16.

Ballanche. — *Œuvres*, Paris, 1832, in-18. Nous avons, au cours de l'article, indiqué la date d'apparition des ouvrages qui ne sont pas contenus dans ce recueil.

A CONSULTER : **Faguet**, *Ballanche* (*Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1893).

Nous n'avons pas à dresser ici une bibliographie étendue de l'œuvre de **Cousin** et de **Jouffroy** ou des ouvrages qui leur ont été consacrés et dont quelques-uns ont été cités dans le cours de l'article. Rappelons seulement ici les plus importants de ces derniers : **Paul Janet**, *Victor Cousin et son œuvre*, Paris, 1885, in-8. — **Jules Simon**, *Victor Cousin*, Paris, 1887, in-16. — **Barthélemy Saint-Hilaire**, *M. Victor Cousin, sa vie et sa correspondance*, Paris, 1895, in-8. — **Sainte-Beuve**, *Jouffroy* (*Portraits littéraires*, t. I). — **Lair**, *La jeunesse et la mort de Th. Jouffroy* (*Correspondant*, janvier-février 1898).

1. Damiron, *Notice* en tête des *Nouveaux mélanges philosophiques*.

CHAPITRE XII

ÉCRIVAINS ET ORATEURS POLITIQUES[1]

De 1814 à 1852.

I. — La Restauration.

LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

Deux grandes écoles de publicistes sont en lutte sous la Restauration, l'école théocratique, l'école libérale. A la tête de l'école théocratique se place Joseph de Maistre. A la tête de l'école libérale, Mme de Staël. Un peu à l'écart, libéral tout ensemble et traditionnaliste à sa façon, isolé par l'originalité de ses vues comme par l'orgueil de sa pensée, Chateaubriand. Je ne dirai rien de Chateaubriand, ni de Joseph de Maistre, ni de Mme de Staël, puisqu'il a été parlé longuement, dans ce volume, de chacun d'eux. Il reste, d'ailleurs, dans l'école théocratique et dans l'école libérale, des écrivains qui, tout en ayant beaucoup emprunté, méritent de n'être pas oubliés.

Les théocrates. — Le nom de M. de Bonald [2] a été grand, ce qui surprend aujourd'hui. Il apparaissait aux contemporains comme le vainqueur, comme le « tombeur » du XVIIIe siècle.

1. Par M. Henry Michel, docteur ès lettres, chargé de cours à la faculté des Lettres de l'Université de Paris.

2. Bonald (1754-1840). Émigré en 1791, conseiller de l'Université en 1810, député de 1815 à 1822, puis, pair de France, quitte la vie publique après la Révolution de 1830. Il a écrit un grand nombre d'ouvrages de philosophie pure. Il a été membre de l'Académie française.

Voltaire, Rousseau, la Révolution n'ont pas connu d'adversaire plus infatigable. Il est toujours prêt à monter à la tribune, ou à prendre la plume du polémiste — c'est le polémiste que je considère ici — pour dénoncer dans les institutions, les mœurs, les lois, les idées dues aux philosophes, un péril de mort, à combattre par tous les moyens. Cependant, il est un moyen que Bonald préfère aux autres : la discussion. Il a confiance dans la controverse, sans avoir confiance dans l'esprit humain, puisque ses prémisses sont tirées de la révélation. Comme les scolastiques, dont il rajeunit les procédés, il met une dialectique serrée, ingénieuse, souvent subtile, quelquefois redoutable au service de théories qui n'ont rien à voir avec les données naturelles, ou avec l'acquis expérimental de la pensée.

Pour Bonald, la Société n'est pas l'œuvre du vouloir, comme le prétendaient les philosophes. La société est un vivant. L'être social se développe suivant des lois posées par le Créateur; il est doué, comme tous les vivants, d'un pouvoir interne, qui maintient en cohésion les éléments dont il se compose, et en dirige l'évolution vers une fin commune. La Société forme les individus, non pour eux, mais pour elle-même. D'où cette conséquence : il n'y a pas place pour un droit naturel, antérieur et supérieur aux arrangements locaux et particuliers, pour le droit de l'individu, considéré à part du tout dont il est une fraction. L'individualisme, avec toutes ses applications morales, juridiques, politiques, est une absurdité compliquée d'un blasphème. C'est Dieu même qui a ordonné la Société, qui assigne à chacun de ses membres une place immuable, un rôle obligatoire. La politique n'est ni un art, ni une science dont le génie humain puisse pénétrer le secret. Elle est l'application aux relations des hommes entre eux d'un décret divin. Lire dans la volonté de Dieu, c'est tout ce que l'homme peut se promettre. Il y réussit, grâce au concours de cet interprète des volontés de Dieu sur la terre : le Pouvoir.

Le Pouvoir (c'est Bonald qui met des majuscules à tous ces mots, Pouvoir, Société, comme pour les grandir, et les élever, en quelque sorte, au-dessus de la prise des hommes) est, lui aussi, un vivant. Il se révèle sous des aspects divers, Dieu, le Médiateur, le Chef d'État, le Père de famille. Les décisions du

père de famille, du chef d'État sont celles mêmes de Dieu. Elles requièrent une obéissance absolue et sans réplique. L'État bien organisé, l'État selon la Vérité, constitue une « grande famille » qui absorbe toutes les petites, et recueille dans son sein, pour les secourir, les former, tous les « délaissés ». Cet État sera très puissant, comme l'a été l'État de Napoléon. Singulier compromis, et qui donne sa date au système de Bonald : il ne tarit pas quand il loue l'ancien régime, ce qu'il appelle, et ce qu'on appelait volontiers autour de lui, pendant la Restauration, par un abus de termes que les recherches historiques les plus récentes n'ont pas confirmé, « la Constitution de l'ancienne France ». Mais cela ne l'empêche pas de témoigner l'admiration la plus vive pour l'Empire. Il voudrait que Louis XVIII, dépositaire de la Légitimité, eût aussi la Force, comme l'usurpateur.

Telles sont les idées essentielles de M. de Bonald en politique. Elles se distinguent, on le voit, des idées de Joseph de Maistre, et elles y ressemblent. C'est, au fond, la même aspiration, servie par une méthode différente. Le docteur, en Bonald, fait tort à l'écrivain. Il abuse des divisions, il pousse jusqu'à la manie, jusqu'au tic le culte de la trinité. Les mots, les idées, tout marche par trois chez lui, et il croit avoir vraiment rendu compte du mystère des choses, quand il l'a ramené, avec une intrépidité un peu puérile, à son système ternaire. La lecture des écrits de M. de Bonald fatiguerait vite, si l'effort dialectique n'était intéressant par lui-même. La langue qu'il parle est très terne, mais très ferme. On s'expliquerait mal qu'il ait été à ce point admiré de ses contemporains, si l'on ne tenait compte de l'attitude qu'il a fort habilement, quoique peut-être fort naïvement choisie. Il plane au-dessus des contingences. Il a lu dans le livre de Dieu, et il dicte à son parti ce qu'il y a lu. Le penseur — on l'appelait ainsi — possédait un prestige, dont l'écrivain a bénéficié. Le prestige dissipé, médiocre paraît le talent.

Les libéraux. — Les théocrates ont eu pour eux la hauteur des formules, et la majesté de l'effort. Ils veulent ramener l'homme à Dieu, détruire la société moderne, pour la refaire. C'est une très grande entreprise, qui requiert des gestes amples,

et des mots magnifiques. Les libéraux se proposent un objet plus modeste. Ils veulent consolider quelques-uns des résultats de la Révolution française, et en retrouver d'autres, que la Terreur et l'Empire ont compromis, ou abolis. Leur attitude est infiniment plus simple, et leur verbe, moins sonore. Ils disent pourtant des choses intéressantes.

Benjamin Constant. — Quelle existence extraordinaire, que celle de Benjamin Constant [1] ! Voilà un étranger, qui entre en amateur dans la politique d'un pays où le fixent une aventure de jeunesse et la facilité qu'il y trouve à satisfaire ses goûts de plaisir. Il sert le Directoire, il accepte le 18 brumaire, il est, en 1813, l'une des cymbales qui annoncent à l'univers étonné la chute prochaine de l'Empereur. Il est, en 1814, l'une des colonnes de la Charte, et, quelques semaines plus tard, il se fait la caution de l'Empire libéral, et rédige l'Acte additionnel. On aurait pu le croire déconsidéré à jamais. Point : le voilà qui devient « le maître d'école de la liberté », et, en un temps où ne manquent ni les hommes de mérite, ni les politiques dont l'existence a de la tenue, il meurt, après une révolution nouvelle, président du Conseil d'État. La jeunesse des écoles porte à bras son cercueil. Elle réclame pour lui les honneurs du Panthéon !

Les premiers écrits politiques de Benjamin Constant sont d'un élève du XVIIIe siècle, qui répète ses maîtres. Ces écrits sont oubliés aujourd'hui, et quand on parle de Constant, on cite d'abord le pamphlet célèbre de 1813, *l'Esprit de conquête et l'usurpation*. C'est, en effet, un ouvrage qui marque. Je crois bien qu'il faut aller jusqu'à Tocqueville, pour trouver quelque chose de comparable, soit pour la valeur de la pensée, soit pour l'intérêt et la vigueur de la forme. Certaines pages de cet écrit renferment des idées qui ont fait fortune, et d'autres qui mériteraient d'être mieux connues. On y voit apparaître, notamment, la distinction trop négligée d'habitude entre la liberté moderne et la liberté antique, distinction féconde et lumineuse, qui

1. Benjamin Constant (1767-1830). Né à Lausanne, il réclamera plus tard la nationalité française, comme descendant d'une famille réfugiée en Suisse, à la Révocation de l'Édit de Nantes. Membre du Tribunat, exclu par Napoléon, il séjourne en Allemagne et en Italie avec Mme de Staël. Il est conseiller d'État pendant les Cent-Jours, et député en 1819. Il meurt, après la Révolution de Juillet, président du Conseil d'État.

éclairerait, si l'on s'y reportait plus souvent, bien des questions obscures, et trancherait bien des questions litigieuses.

La liberté, pour les anciens, c'est uniquement la participation à la souveraineté, le droit de décider, sur la place publique, des affaires communes. La liberté, pour les modernes, c'est (et ici je cite un texte postérieur à *l'Esprit de conquête*, mais Constant est revenu sur cette idée, et il en a perfectionné l'expression), c'est « le droit de n'être soumis qu'aux lois, de ne pouvoir être ni arrêté, ni détenu, ni mis à mort, ni maltraité d'aucune manière par l'effet de la volonté arbitraire d'un ou de plusieurs individus. C'est, pour chacun, le droit de dire son opinion, de choisir son industrie et de l'exercer ; de disposer de la propriété, d'en abuser même ; d'aller, de venir sans en obtenir la permission, et sans rendre compte de ses motifs ou de ses démarches. C'est, pour chacun, le droit de se réunir à d'autres individus, soit pour conférer sur ses intérêts, soit pour professer le culte que lui et ses associés préfèrent. Enfin, c'est le droit pour chacun d'influer sur l'administration du gouvernement, soit par la nomination de tous ou de certains fonctionnaires, soit par des représentations, des pétitions, des demandes, que l'autorité est plus ou moins obligée de prendre en considération[1]. » Quelques traits ont vieilli : ils correspondent à des institutions abolies et dépassées. Mais l'ensemble garde sa valeur. Le citoyen des temps antiques, libre comme membre du souverain, consent à l'être très peu, ou même à ne pas l'être du tout, comme individu. L'homme moderne tient pardessus tout à l'indépendance individuelle. C'est d'abord qu'il trouve son plaisir dans l'exercice de cette indépendance. Puis, elle lui est indispensable pour professer la croyance qu'il juge la plus vraie. Les écrits politiques de Benjamin Constant déterminent les conditions de la liberté politique. Son grand ouvrage sur la religion, trop peu lu, très pénétrant par endroits, atteint la racine même de tout individualisme.

Revenons à la politique. Benjamin Constant a montré qu'un peuple ne peut pas vivre heureux sans la liberté. Et il a montré aussi comment le pouvoir doit être organisé, pour que la liberté

1. *De la liberté des anciens comparée à celle des modernes* (Œuvres. Éd. Laboulaye, t. II, p. 541.)

politique existe. Nul n'a mieux connu que lui, ni démonté avec plus de dextérité tous les ressorts de la monarchie constitutionnelle. Nul n'a plus contribué à la réaction modérée contre les idées de Rousseau. Constant n'invoque pas les arguments des théocrates. Mais il n'aime pas plus qu'eux « l'éternelle métaphysique du *Contrat social* », et il souhaiterait qu'on ne la recommençât point. Le peuple, selon lui, est souverain en un sens seulement, en ce sens que nulle fraction du peuple, nulle association, nul individu n'est fondé à opposer sa souveraineté à celle de la masse. Mais le peuple en corps ne jouit de la souveraineté que pour la déléguer. Et sitôt qu'il l'a déléguée, il l'a perdue. Au surplus, il n'est pas de forme de souveraineté qui n'expire devant les droits « indépendants de toute autorité sociale ou politique » que l'individu possède. Un seul individu est-il menacé dans son droit? « La nation entière, moins le citoyen qu'elle opprime, est usurpatrice et factieuse. »

Benjamin Constant a exercé une grande influence, non seulement parce qu'il a posé avec décision, avec précision, des principes très nets; mais aussi parce qu'il a été constamment sur la brèche. De 1817 à 1831, il n'est pas une circonstance importante où il ne paye de sa personne, orateur écouté, mais surtout publiciste très lu et très goûté. La forme de ses écrits est rapide, nerveuse, éloquente parfois, mais éloquente sans phrase. La langue de Constant est franche, simple; son style, sans autre éclat que celui de l'acier qui coupe et pénètre dans la chair de l'idée. Les écrits de Constant n'ont presque pas une ride, malgré tant de changements qui se sont produits dans l'ordre social et politique. Et c'est un rare mérite, car rien ne vieillit plus vite qu'un pamphlet, ou même un traité de philosophie politique. Il a mis dans les siens un bon sens, une mesure, un discernement avisé, un sens des vérités éternelles du libéralisme qui les ont préservés à miracle de la caducité et de la mort.

Courier et Béranger. — Paul-Louis Courier et Béranger ont-ils été, à proprement parler, des publicistes? Non. Et bien que leurs écrits aient largement contribué à affaiblir le gouvernement de la Restauration, et à en préparer la chute, une histoire des idées les mentionnerait à peine. L'histoire de la littérature leur doit une place, en raison du talent qu'ils ont déployé.

Courier[1] a servi, et mal servi, comme officier sous l'Empire. Il mène, sous la Restauration, la vie d'un gentilhomme campagnard. Dans ce régime, il déteste ce qui en forme l'essence même : l'union étroite de la religion et de la légitimité. Il entreprend contre l'autel et le trône une petite guerre, dont ils se sont tous deux mal trouvés. Courier demande une monarchie bourgeoise. Il a été l'un des fauteurs de l'orléanisme. Et il a donné, le premier, la formule de ce libéralisme bonapartiste qui fut la grande erreur, non reconnue et inoffensive au début, de beaucoup d'adversaires de la Restauration, et même, plus tard, de la monarchie de Juillet. La diffusion dans le peuple de cet état d'âme, après 1848, a rendu de nouveau possible l'avènement d'un Napoléon. Courier porte avec Béranger, mais à un degré moindre, sa part de responsabilité dans l'aventure.

Écrivain, Courier possède toutes les qualités les plus rares, gâtées par la manière. Il apporte une finesse narquoise et paysanne au maniement d'une langue très savoureuse, très savante aussi — trop savante, — parfois un peu tendue, le plus souvent nette, et rapide, et gracieuse. Il a puisé abondamment dans l'antiquité grecque. Il se vantait de lire chaque jour Aristote, Plutarque et l'Évangile dans l'original. Courier est une apparition charmante et imprévue, à cette date, dans les lettres françaises.

Plus encore que les pamphlets de Courier, demeurés aux mains des délicats, les chansons de Béranger[2] ont fait du mal à la Restauration. Elles ont pénétré partout, ces chansons, n'étant pas d'intelligence difficile, et offrant aux moins exigeants l'attrait de leurs légèretés. Partout, elles ont insinué le mépris du régime établi. Nul rapport, à vrai dire, entre la manière de Béranger et celle de Courier, sauf une certaine sobriété classique. Mais le but visé par les deux écrivains est le même, et, quelquefois, les moyens se ressemblent. Béranger, lui aussi, mêle l'éloge de la

1. Courier (1772-1825). Il est lieutenant en 1793, il démissionne en 1809, puis reprend du service, et quitte de nouveau l'armée, pendant la guerre d'Allemagne. Il a vécu, sous la Restauration, retiré en Touraine.

2. Béranger (1780-1857), d'abord apprenti imprimeur, puis employé de banque, et banquier, enfin expéditionnaire dans les bureaux de l'Université. En 1848, il est élu représentant du peuple, mais démissionne presque aussitôt.

gloire militaire à l'éloge de la liberté. Très avisé, très prudent d'ailleurs, il est bien avec tout le monde, surtout avec les préfets de police des régimes qu'il chansonne. Les libéraux le regardent comme un libéral, les républicains, comme un républicain, et lorsqu'il meurt, en 1857, le gouvernement de Napoléon III lui rend des honneurs publics, parce que ses chants « consacrés au culte de la patrie, ont aidé à perpétuer dans le cœur du peuple le souvenir des gloires impériales ». Béranger mérite, en somme, le bien que les partis qu'il a servis ont dit de lui, et beaucoup du mal qu'en ont dit les partis qu'il a combattus.

LES ORATEURS

Le milieu. — Les Chambres de la Restauration ne ressemblaient guère à celles que nous avons sous les yeux, et il est besoin d'un effort d'imagination pour se les représenter, avec leur tribune solennelle, où l'on montait en costume, avec les « opinions » écrites qui s'y débitaient, avec leur personnel généralement assez âgé. Rares étaient les orateurs qui ne lisaient ni ne récitaient. Les premières improvisations de M. de Serre allèrent aux nues. Pour apprécier les hommes et les œuvres, il faut nous fier aux témoignages contemporains, plus qu'à notre goût, si nous ne voulons pas nous montrer trop sévères.

Les hommes. — Outre Bonald, compliqué dans ses discours comme dans ses écrits, et meilleur écrivain qu'orateur, il faut citer un La Bourdonnaye, toujours prêt à célébrer en termes emphatiques, mais non dépourvus de chaleur, sa foi légitimiste; un Hyde de Neuville, qui défend le roi comme un chevalier sa dame; un Marcellus, barde médiocre, mais élégant; un Villèle, déjà orateur d'affaires, et qui réussit à se dégager de la phraséologie à la mode, pour traiter les questions sobrement et avec une certaine force; un Martignac enfin, disert et mélodieux. Du côté des libéraux, Benjamin Constant, qui, comme Bonald, parle après avoir écrit, mais parle aussi bien qu'il écrit; Manuel, le général Foy, Camille Jordan, de Serre, Royer-Collard. Et toujours, en dehors, au-dessus, parfois au milieu des partis, Chateaubriand, qui, tandis que les autres

militent pour la liberté ou pour l'autorité royale, travaille, virtuose de l'égoïsme, à la gloire de Chateaubriand.

Les orateurs d'extrême droite défendent, sans arguments originaux, le trône et l'autel. Ils tonnent contre les audaces du siècle, contre les crimes de la Révolution. Les libéraux, qui attaquent, au lieu de parer les coups, expriment les besoins, les inquiétudes, les affections de la France nouvelle. Ils le font souvent en beau langage; parfois, dans les formes convenues de l'époque, qui paraissent intolérables aujourd'hui. On trouve, en vérité, peu de plaisir à lire Manuel, ou le général Foy, ou Jordan. L'éloquence de Royer-Collard, celle de M. de Serre résistent mieux à l'épreuve. La raison en est sans doute que de Serre possède un véritable tempérament d'orateur, et que Royer-Collard est un philosophe politique, dont la pensée, plus mobile qu'elle ne passe pour l'être, intéresse par ses évolutions.

De Serre. — « De Serre [1], écrit Cormenin, dans un livre méchant, mais curieux — là surtout où il donne, au lieu d'un jugement, un coup de crayon, — de Serre était long et maigre de corps. Il avait le front haut et proéminent, les cheveux plats, l'œil vif, la bouche pendante, et la physionomie inquiète d'un homme passionné. Il ânonnait, en commençant à parler, et l'on voyait à la contraction de ses tempes, que les idées s'amassaient lentement et s'élaboraient avec effort dans son cerveau. Mais, peu à peu, elles s'arrangeaient, elles prenaient leur cours, et elles sortaient dans un ordre pressé et merveilleux. Il pliait, il palpitait sous leur poids, et il les répandait en magnifiques images, en expressions pittoresques et créées. » De toute cette éloquence, il reste surtout un grand souvenir, et quelques formules, d'ailleurs belles.

Royer-Collard. — Royer-Collard [2], à la tribune, professe. Mais s'il a eu quelques-uns des défauts, il a eu les qualités essentielles du professeur. Et d'abord l'art de concentrer son effort sur le point qu'il veut mettre en lumière. Royer-Collard

1. De Serre (1776-1824). Émigre au début de la Révolution, rentre en France en 1802, et accepte les fonctions de magistrat. Député en 1815, ministre en 1818 et en 1820; puis ambassadeur à Naples en 1822.

2. Royer-Collard (1763-1846). Secrétaire de la Commune de Paris, en 1792. Membre du Conseil des Cinq Cents en 1797. Professeur à la Faculté des Lettres de Paris sous l'Empire. Député en 1815. Président de la Chambre en 1827, il fait partie du parlement jusqu'en 1843. Membre de l'Académie française.

a aussi la rigueur dans l'enchaînement des propositions, le don des formules, l'accent impérieux et décisif. Lisez-le : il semble qu'il ait raison en tout ce qu'il dit. Étudiez-le, et sous la majesté des mots, vous discernerez souvent la faiblesse des vues; sous la contexture serrée de l'argumentation, des idées vacillantes, fuyantes même. Cela tient à ce que Royer-Collard est un Doctrinaire, le prototype des Doctrinaires, ainsi nommés par antiphrase, sans doute, et parce que le propre de leur politique est de subordonner, en toute rencontre, la doctrine aux faits. « Au lieu de dominer les circonstances de la hauteur des théories, a dit quelqu'un qui le connaît bien [1], Royer-Collard élève à l'état de théorie l'inspiration même des circonstances. » Il faut renoncer à mettre de l'unité dans la pensée politique de Royer-Collard, comme l'ont tenté, sans succès, quelques amis trop zélés. Entre la théorie du gouvernement consultatif qu'il expose en 1816, et le rôle qu'il joue dans les événements de 1830, aucun raccord n'est possible.

Si l'unité n'existe pas dans les idées de Royer-Collard, elle se trouve, au plus haut point, dans ses sentiments. Il en est deux qui, chez lui, n'ont jamais varié, jamais fléchi, qui ont toujours dirigé sa conduite, et qui ont bien servi son éloquence. Le premier, c'est l'horreur de la souveraineté populaire, telle qu'il l'a vue s'exercer aux heures mauvaises de la Révolution. Et le second, c'est l'orgueil bourgeois. Royer-Collard ne comprend pas le peuple; mais il a, contre les privilégiés de l'ancien régime, contre la noblesse, toutes les préventions d'un légiste de 1789. On connaît son mot à un ministre, qui lui parlait du désir exprimé par le Roi de le faire comte : « Comte vous-même! » répliqua-t-il.

Le double sentiment dont je note ici l'influence marque les limites de la pensée politique de Royer-Collard, en même temps qu'il explique son rôle sous la Restauration. Légitimiste, il s'est toujours défendu de faire la moindre concession à la Révolution. Bourgeois dans l'âme, il a contribué, autant que pas un, quand il a vu en péril la Charte, et les libertés bourgeoises, au renversement de Charles X.

1. Le duc de Broglie.

II. — La monarchie de Juillet.

LES ORATEURS

La monarchie de Juillet est née des luttes de la tribune. Et c'est à la tribune que les questions essentielles ont été d'abord traitées. En plaçant les orateurs avant les écrivains politiques, nous suivons, dans nos divisions, l'allure de l'histoire. Mais, ici encore, il faut simplifier, élaguer. Quelques pages seulement pour tant de noms! Choisissons les plus représentatifs. Casimir Perier, le duc de Broglie, Thiers, Guizot nous serviront à comprendre le régime qu'ils défendent ; Mauguin, le général La Fayette, Odilon Barrot, Lamartine, à comprendre l'opposition qui combat ce régime. Et il faudra parler à part de Berryer, qui n'est de cœur ni avec le pouvoir, ni avec ses adversaires. Mais, d'abord, il convient de rappeler, pour l'intelligence de ce qui va suivre, les traits dominants de la situation politique au lendemain de la révolution de 1830.

La première question débattue à la Chambre est celle de savoir ce que deviendra le régime de Juillet. L'avènement du peuple, disent les Mauguin, les La Fayette, quelques autres encore. « Un 1688 français », répond le duc de Broglie ; « un minimum de révolution », corrige Guizot; « un expédient pour remédier aux difficultés nées d'une incompatibilité d'humeur entre la France et le roi », insinue Thiers. De belles joutes se livrèrent sur ce thème. Puis, quand Thiers, Guizot et de Broglie eurent cause gagnée, on entra dans la période médiocre et morne dont Tocqueville a fait une si vive peinture. N'importe, l'objet des discussions avait beau être mesquin : la liberté politique régnait, et elle ennoblissait toutes choses.

Casimir Perier. — Casimir Perier [1] a été l'homme d'action dont la monarchie nouvelle s'est servie quand l'émeute grondait encore, pour renier et dompter l'émeute. Chef du gouvernement pendant quelques mois, il défend avec une énergie passionnée

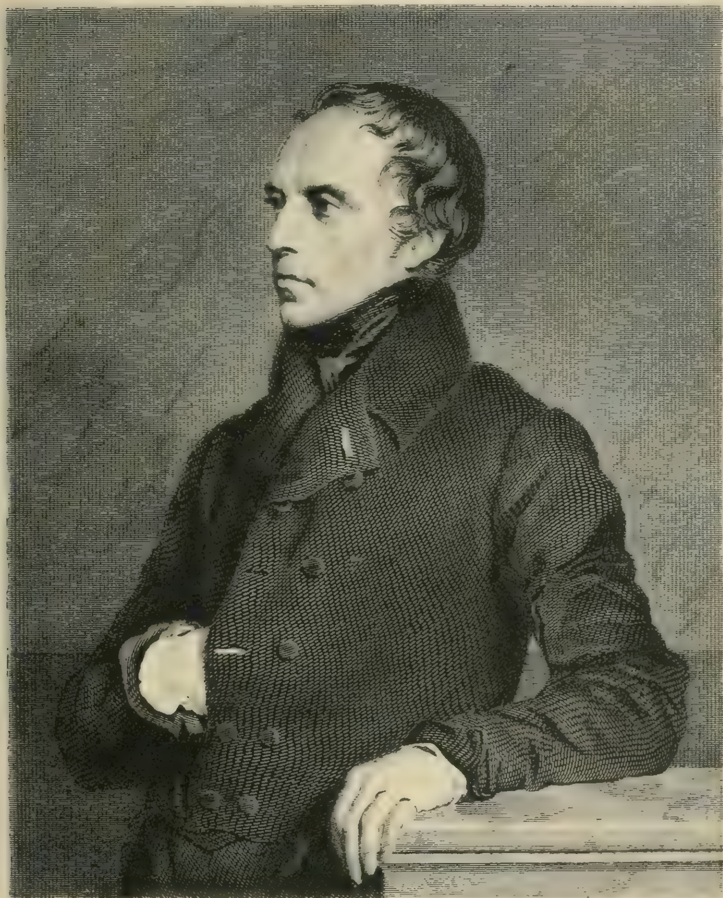
1. C. Perier (1777-1832). Officier du génie, puis banquier. Député en 1817. Président de la Chambre après la Révolution de 1830, président du Conseil en 1831.

l'ordre au dedans, et, au dehors, la paix. Casimir Perier n'est ni un professeur, ni un avocat, ni un pur politicien. Il a été officier. Il a dirigé une grande maison de banque. C'est un homme pratique, qui a le sens et le ton du commandement. La parole de Perier a je ne sais quoi de net, de direct, de primesautier à la fois et de réfléchi, qui force l'attention. Mais on n'y sent pas circuler la flamme des idées générales. Quelques sentences très brèves, très sèches, tombent comme autant de couperets sur les illusions, les ambitions de ce peuple de Juillet, encore chaud de la bataille et de sa victoire. « Il faut en finir avec l'anarchie. Il faut réserver le sang des Français à la France. » Ce sont là les maximes favorites de Perier. Il les pose sans éclat, mais avec vigueur, avec une certaine rudesse, avec une obstination têtue, qui impressionne.

Victor de Broglie. — Le duc de Broglie [1] tranche, lui aussi, sur la banalité des hommes de 1830. Il a été ministre de la monarchie de Juillet, mais sans se faire de grandes illusions ni sur le régime, ni sur le roi. La lecture de ses *Souvenirs* explique son attitude. C'est, avant tout, un esprit critique, jaloux de son indépendance, jaloux de son impopularité. Il ne se donne jamais tout entier, car il réserve pour lui-même le meilleur de lui-même. Il n'était pas né serviteur. Notez qu'il a épousé la fille de Mme de Staël, et qu'il a vécu auprès de ce grand professeur d'individualisme. Le duc de Broglie a l'esprit philosophique. Il va droit aux principes, il les expose avec lucidité, les analyse avec pénétration, et déroule assez librement, sans trop se demander s'il plaît ou s'il choque, la série de leurs conséquences. Il attirerait par la sincérité de la pensée, s'il n'était, à la tribune comme dans ses écrits, très froid, volontiers guindé, et moins préoccupé, semble-t-il, de conquérir les sympathies, que de prévenir les familiarités.

Guizot. — Thiers et Guizot ont autant parlé, à eux deux, que tous les autres « parleurs » de la monarchie de Juillet réunis. Et ils symbolisent à merveille la tribune d'alors, bien

1. Victor de Broglie (1785-1870). Auditeur au Conseil d'État sous l'empire, pair de France en 1815 ministre de l'Instruction publique et des Affaires étrangères sous la monarchie de Juillet. Membre de l'Assemblée Constituante en 1848. Après le 2 décembre, il quitte la vie publique. Membre de l'Académie française.



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

GUIZOT

D'APRÈS UNE PEINTURE DE PAUL DELAROCHE

différente de celle de la Restauration, bien différente aussi de celle que la troisième République nous a fait connaître, et à laquelle, d'instinct, nous rapportons comme à un instrument de mesure, les hommes et les talents.

Guizot[1] tient de Royer-Collard, son ami, et, malgré la différence des âges, son compagnon de lutte sous la Restauration. Il a, comme lui, une disposition naturelle ou acquise à ériger les faits en théorie. Comme lui, il est bourgeois et entiché de bourgeoisie. Mais ce qui n'était qu'un sentiment chez Royer-Collard, devient chez Guizot, professeur d'histoire, une théorie.

Le pouvoir doit appartenir, appartient nécessairement, et en quelque sorte naturellement, aux classes moyennes. Vers cette solution, toute la civilisation moderne est orientée. Guizot, esprit généralisateur, s'est fabriqué une philosophie de l'histoire sous la Restauration. Il l'a développée dans ses cours, dans ses livres. Sous la monarchie de Juillet, qui lui apparaît comme le couronnement logique et bienfaisant de « l'histoire de la civilisation », il prêche cette philosophie de l'histoire à la tribune, et l'applique au gouvernement. Renversé par la démocratie, il ne comprend rien à sa chute, et, jusqu'à la fin d'une vie très longue, il demeure le prisonnier des vues qu'il exposait, avec une complaisance juvénile, à la Sorbonne, en 1821.

Il n'empêche que, pris à sa date, replacé dans son milieu, Guizot a été un orateur. Cet orateur possède des dons précieux : l'art de composer avec élégance et solidité, la force, et parfois une réelle beauté d'expression, l'aptitude à se servir des idées générales, et à tirer parti du lieu commun. Quand on lit les débats parlementaires de la monarchie de Juillet, on est étonné de la pauvreté des intérêts qui mettent les passions aux prises, et l'on admire la stérilité d'un tel effort d'éloquence, soutenu pendant tant d'années. Guizot a beaucoup contribué à masquer aux contemporains cet aspect de la vie publique. C'est qu'il

1. Guizot (1787-1874). Professeur à la Sorbonne, dès 1812; secrétaire général du ministère de l'Intérieur lors de la Restauration, puis du ministère de la Justice, puis membre du Conseil d'État. Député en 1836, et plusieurs fois ministre, il reste au pouvoir de 1840 à 1848. Il n'est pas élu à l'Assemblée Législative, et se consacre, sous l'Empire, à ses travaux de littérature et d'histoire. Membre de l'Académie française.

excelle à mettre de grands mots sur de petites choses. Il défend les monopoles commerciaux ou industriels comme il défendrait la cause même de l'esprit humain. Il trouve des paroles fières, quand il prend, à l'égard de l'étranger, une attitude plutôt conciliante. La pompe du langage, celle du geste ont beaucoup servi Guizot. Il est vrai qu'à présent, elles lui nuisent. Le contraste entre les réalités mesquines de sa politique et le décor verbal dont elle s'enveloppe, nous choque.

Mais nous ne pouvons plus l'entendre, ni le voir, et il faudrait l'avoir vu, l'avoir entendu, pour être tout à fait équitable envers lui. Une tête expressive, un regard enflammé, je ne sais quel accent dogmatique, un maintien austère, reflet d'une pensée souvent tournée vers les grands objets de la méditation morale ou religieuse, ajoutaient à l'effet de sa parole. Il était très admiré d'un grand nombre de députés qu'il avait fait élire, et dont il tenait la fortune entre ses mains. Il se sentait admiré. Il leur savait gré de lui communiquer cette impression agréable, et, d'autre part, il se jugeait, avec raison, fort au-dessus d'eux. On croit, en plus d'une occasion, discerner chez Guizot cet état d'âme, et l'on ne doit pas être loin de la vérité, en y rapportant quelques-unes des particularités de son éloquence, la hauteur, le ton tranchant et impérieux, l'absolue confiance en soi, le dédain de l'adversaire, de ses raisons chétives, de ses menaces impuissantes.

Thiers. — Thiers[1], qui, lui aussi, est « classe moyenne » jusqu'au bout des ongles et, de plus, Marseillais, journaliste; Thiers, qui n'a pas été tenu sur les fonts par M. Royer-Collard, offre comme orateur un contraste absolu avec Guizot. Thiers et Guizot, ce ne sont pas deux politiques différentes — ils ont eu cette illusion, que nous ne saurions partager, — mais ce sont deux tempéraments incompatibles.

Thiers, à la tribune, est copieux, presque bavard. Il ne compose pas son discours, qui, souvent, coule amorphe et divers, sans jamais devenir obscur, tant chaque partie du discours,

1. Thiers (1797-1877). Journaliste sous la Restauration, député, puis plusieurs fois ministre sous la monarchie de Juillet. Membre des assemblées de la seconde République, proscrit au 2 décembre 1851. Député de nouveau en 1863. Chef du pouvoir exécutif, de février 1871 au 24 mai 1873. Membre de l'Académie française.

chaque développement dans chaque partie, chaque phrase dans chaque développement recèle ou plutôt dégage de clarté. Clarté qui naît, en général, du caractère pratique, positif, du terre à terre de la pensée. Thiers paraît faible, quand il se hasarde à traiter les questions morales, les questions philosophiques. Il lui arrive même d'y être d'une plâtitude qui fait sourire. En revanche, quand il expose — et c'est ce qu'il fait le plus volontiers — une question technique, il est merveilleux. Il comprend tout, fait tout comprendre, ou, ce qui revient au même, fait croire que l'on comprend et qu'il a compris. Thiers n'est pas, comme Royer-Collard, comme Guizot, un professeur qui développe, devant un public choisi, de hautes idées. C'est un instituteur primaire, un admirable instituteur pour enfants ou adultes mal dégrossis, un maître qui sait mesurer le savoir aux aptitudes de ses élèves, leur dit tout juste ce qu'il faut leur dire, et de la façon dont il faut le leur dire, pour qu'ils s'assimilent la vérité utile. C'est là sa méthode, sauf dans les cas où il ne dédaigne pas d'éblouir son monde. Et comme la vanité ne lui est pas étrangère, Thiers, à l'occasion, s'y emploie.

La langue qu'il parle ne ressemble pas non plus à celle de Guizot. Elle est négligée au possible, quelquefois imprécise, mais surtout molle, et peu faite pour l'impression. La lecture des discours de Thiers suscite bien rarement une sensation d'art. Pourtant, elle n'ennuie pas, ni ne donne une idée médiocre de l'homme qui a prononcé ces discours. Elle n'ennuie pas, car on s'instruit à le lire; on recueille un savoir léger, portatif, immédiatement utilisable. Elle ne nuit pas à l'opinion qu'on s'est faite d'abord de l'homme d'État, parce que son discours est admirablement approprié à la fin qu'il poursuit.

Avec Thiers, il faut se rappeler l'état de la discussion. S'il parle, c'est pour obtenir un résultat, faire voter un article de loi, repousser une manœuvre de l'opposition. Peu d'hommes ont eu, à la tribune, au même degré que Thiers, le sens de l'utile, du possible. Il en est qui se laissent entraîner, et dont le talent nuit à leur cause. Ce mécompte risque d'arriver aux orateurs à idées. Thiers ne l'éprouve pas. Il sait ce qu'il fait, où il va, et il y va toujours par le chemin le plus sûr, sinon le plus direct et le plus court.

Thiers a pourtant, lui aussi, son cheval de bataille, comme Guizot. Ce n'est pas la prépondérance des classes moyennes. C'est l'honneur militaire de la France. Il est patriote, et même chauvin, et même cocardier. Nous retrouverons ce trait de son caractère, quand nous parlerons du rôle qu'il a joué après la guerre de 1870. Mais déjà sous la monarchie de juillet, la haute idée qu'il se fait de la dignité de la France, de ses droits et de ses devoirs dans le monde, communique à sa parole, en certaines circonstances, une gravité, une noblesse imprévues. Hors de là, il est simple, ce qui est un très grand mérite, et rare à cette date. Il prépare, dès lors, cette transformation de l'éloquence politique en éloquence d'affaires, qui s'accomplira sous la troisième République. Mais surtout, Thiers a de l'esprit, du plus adroit, sinon toujours du plus fin. Il amuse en intruisant, il séduit, convainc, entraîne une assemblée. La volubilité naturelle et voulue tout ensemble de son débit est telle, dit Cormenin, que « l'intelligence de la Chambre ne peut ni le précéder, ni même le suivre ». La Chambre s'en remet à lui. C'est ce qu'il a voulu. Il exercera, en 1871, la dictature de la capacité. Dès la première partie de sa vie publique, il s'y est préparé par beaucoup d'études, par le continuel exercice de rares facultés, et par le sentiment vif, — qui perce un peu trop souvent, — de sa supériorité.

Autres orateurs. — Je voudrais peindre encore — s'il ne fallait courir — quelques autres figures d'orateurs, le général La Fayette, Mauguin, Odilon Barrot. Odilon Barrot a la gravité, le goût des idées générales, la modération calculée et la solennité naturelle de la parole. Mauguin a la vivacité, la flamme, l'ardent patriotisme, la prétention de se connaître aux choses militaires. Il s'est rendu célèbre, dans les premières années de la monarchie de Juillet, par l'assurance avec laquelle il remaniait à la tribune la carte de l'Europe, non sans avoir fait manœuvrer bataillons et escadrons, sans avoir livré des batailles, et les avoir invariablement gagnées. La Fayette, glorieux débris, excite l'enthousiasme chaque fois qu'il paraît à la tribune. On applaudit les grands souvenirs qu'il évoque, et peut-être aussi le flegme spirituel de sa parole, un je ne sais quel air XVIIIe siècle, l'élégance morale avec laquelle il a fait

le don de sa vie à la liberté. Le jour de l'enterrement du général Lamarque, un groupe de conspirateurs avaient eu l'idée, pour « corser » les événements, de tuer La Fayette. Ils auraient ensuite promené son cadavre sanglant dans Paris. La Fayette fut mis au courant. Il sourit, comme s'il eût trouvé l'idée toute naturelle, et le stratagème ingénieux. Ce désintéressement de soi-même, qui n'excluait pas une vanité naïve, paraissait dans l'attitude du vieillard, chargé d'histoire, et frayait à sa parole le chemin du cœur.

Lamartine. — Lamartine[1] a préludé, sous la monarchie de Juillet, au rôle d'orateur national qu'il devait remplir le jour où cette monarchie vint à disparaître. Avec une décision et une suite dans les vues qu'on n'a pas assez remarquées, mais que sa *Correspondance* atteste, il a désigné de bonne heure le but où il tend. Entré à la Chambre en 1834, il a, dès le premier jour, son « plan », son « système » — il emploie indifféremment les deux mots, — et il y reste fidèle. Lorsqu'en 1843, il passe nettement à l'opposition, les contemporains l'accusent d'avoir trahi par ambition déçue, par vanité exaspérée. Ce sont ces jugements, très suspects, vu la date, vu leur origine, qui, accueillis, propagés par des critiques superficiels, ont fait l'opinion sur la politique de Lamartine. L'opinion, comme il arrive, a été trompée. Il se peut que Lamartine ait nourri des espérances auxquelles les événements n'ont pas répondu. Ces espérances nous paraissent aujourd'hui plus que justifiées, à voir ce que Lamartine a su faire, dans les circonstances extraordinairement difficiles où il a pris le pouvoir. Mais ce qui est sûr, c'est que la ligne de conduite qu'il adopte en 1843, il se l'est tracée, il l'a définie bien des années auparavant.

On a ri du mot que Lamartine répondit, lorsqu'on lui demanda où il irait siéger : « au plafond ! » Ce mot est très vrai, très expressif. Même quand il était considéré encore comme un député ministrable, Lamartine a siégé au plafond, c'est-à-dire en dehors, au-dessus des partis constitués. Et cela, parce qu'il

1. Lamartine (1791-1869). Garde du corps, puis diplomate sous la Restauration. Député en 1834. Membre du gouvernement provisoire et ministre des affaires étrangères après la Révolution de 1848, puis membre de la Commission exécutive jusqu'aux Journées de Juin. Il n'est pas élu d'abord à la Législative, où il n'entre qu'à une élection partielle de 1850. Membre de l'Académie française.

sentait et comprenait que l'avenir n'appartenait pas à ces partis, mais aux masses. Il a, pendant quatorze ans, comme il disait aussi, « parlé par les fenêtres », c'est-à-dire non pour ses collègues, mais pour les « masses ». Ce n'est pas dans la griserie de 1848 qu'il a compris le peuple, et déclaré que la politique de l'avenir devait être tout entière tournée vers la reconnaissance de ses droits et la satisfaction de ses intérêts; c'est avant, bien avant.

Dès 1831, il parle de la « charité politique et civile » comme de l'idéal à viser. Dès 1834, il demande que « l'amour du peuple, le zèle du bonheur des masses » inspirent uniquement le législateur. Dès 1842, il donne à la tribune cette belle définition : « Une société démocratique veut dire une société où tout le monde a intérêt à moraliser, à agrandir, à dignifier la condition du peuple ». L'injustice des partis — et leur légèreté — voilent ces préparations lointaines et graduelles d'une politique à laquelle ils sont hostiles. Mais l'histoire — même l'histoire de la littérature — est tenue de les relever, pour présenter les hommes sous un jour vrai.

Lamartine a eu de la peine à se faire écouter dans les Chambres, plus encore à se faire accepter. On lui reproche de n'être qu'un poète égaré dans l'action. Et ce poète se plaît à développer des idées dont il a annoncé d'avance qu'elles vont « faire cabrer » les partis. Il n'est pas de ceux qui manœuvrent pour se concilier des sympathies, ou, tout au moins, se ménager des indifférences. Il n'est pas davantage de ceux qui atténuent leurs opinions, pour les rendre incolores, partant tolérables à tous. Les idées qu'il expose à la tribune dépassent — et heurtent — l'intelligence moyenne de l'assemblée. La forme dont il revêt ces idées, toujours éloquente, toujours grandiose, est quelquefois cruelle en sa concision dédaigneuse. Il a planté certains mots, comme autant de poignards, dans le cœur du régime de Juillet. « La France s'ennuie... La Révolution qui se prépare sera la Révolution du mépris... Pas n'est besoin d'un homme d'État pour pratiquer votre politique, une borne y suffirait. » Lamartine aura encore de ces trouvailles, en 1848, pour désarmer la foule grondante et l'abattre, docile, à ses pieds : rappelez-vous la phrase sur le drapeau rouge, et le drapeau tricolore.

On avait raison, somme toute, de l'appeler poète. Parce qu'il a été poète, il a su voir de haut, de loin, à fond ; deviner les événements qui se préparaient, n'en pas avoir peur, et vraiment, durant une courte période, mais combien orageuse! les conduire.

Berryer. — Berryer[1] est à peu près à lui seul tout le parti légitimiste, dans la chambre. En tout cas, il est le seul à parler avec éclat et autorité au nom de ce parti. A cette date, où les mœurs politiques, sans être irréprochables, étaient beaucoup plus humaines qu'elles ne devaient le devenir par la suite, la solitude, loin de nuire à Berryer, assura, au contraire, un accueil plus respectueux à sa parole. Puis, s'il est un légitimiste intransigeant, Berryer est un libéral fervent. La cause qu'il défend le plus volontiers, sous des formes diverses, en toutes occasions, c'est la cause de la liberté. Tactique d'opposant, qui crée sans regret des difficultés au pouvoir : soit. Mais aussi sentiment profond et vrai d'honnête homme. Il arrivera à Berryer de glorifier la Convention, parce qu'elle a sauvé la patrie. Et quand les ministres de juillet et les ministériels lui crieront : « Vous êtes cyniquement révolutionnaire », Berryer répondra qu'il préfère « le cynisme révolutionnaire au cynisme des apostasies ».

Beau talent, que celui de Berryer, mais talent d'avocat. L'éloquence politique, chez lui, sonne toujours la plaidoirie. Elle en produit les grands effets; elle en emploie les petits moyens. Il y a trop d'habileté dans cette parole. On s'en aperçoit à le lire. Ceux qui l'ont entendu furent frappés surtout de l'ampleur, de la beauté de la phrase. Berryer avait, d'ailleurs, une voix admirable, une diction élégante et noble; une action émouvante. « Le plus grand des orateurs français, après Mirabeau », écrit Cormenin, qui n'est pas fâché d'élever Berryer, pour rabaisser quelques-uns des émules de Berryer. L'éloge est outré. Mirabeau a eu plus d'idées politiques, et les idées d'un orateur sont un élément de son génie. Mais que cet éloge ait pu être donné à Berryer, cela suffit pour lui assigner une place exceptionnelle parmi les orateurs de 1830.

1. Berryer (1790-1868). Avocat, puis député en 1830, reste dans les Chambres durant toute la monarchie de Juillet et la seconde République. Il rentre dans la vie publique en 1863, et combat au Corps Législatif la politique de l'Empire. Membre de l'Académie française.

LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

La presse politique de 1830 à 1848 mériterait une étude. Elle compte des talents délicats ou vigoureux, et des noms : Armand Marrast, Émile de Girardin, Louis Blanc, Genoude. Mais trois hommes l'emportent à tel point, comme écrivains politiques, sur tous ceux qui les entourent, que force est bien de négliger les autres, pour s'attacher à eux.

Cormenin. — La monarchie de Juillet n'a peut-être pas eu d'adversaire plus implacable que M. de Cormenin[1]. Si elle n'a jamais été respectée dans notre pays, si l'opinion a pris envers elle et gardé jusqu'au bout, malgré les services réels qu'elle a rendus, le ton du persiflage et du dénigrement, si elle a été en butte, dans son personnel, son cérémonial, sa politique, à tous les brocards, à tous les lazzi, comme à toutes les imputations injurieuses ou désobligeantes, accusez-en d'abord les petits pamphlets répandus à des milliers d'exemplaires, sous le pseudonyme de Timon.

Pourquoi Timon s'est-il donné comme tâche de harceler, à la manière d'un taon, la monarchie nouvelle, alors que rien, dans le cours antérieur de sa carrière, ne paraissait devoir faire de lui l'adversaire systématique de cette monarchie? On s'est, comme toujours, posé la question, et la passion des partis n'a pas manqué d'y faire les réponses que l'on peut deviner. Le plus simple, le plus vraisemblable est que Timon, ayant trouvé une forme d'écrire — et d'agir — qui convenait merveilleusement à son naturel et à ses aptitudes, s'en est servi, excité, d'ailleurs, par le succès croissant de l'entreprise.

Aussitôt qu'une question délicate ou difficile se pose devant l'opinion, Timon publie un de ses courts pamphlets. Et l'on peut être sûr qu'il y traite la question dans les termes les plus propres à ridiculiser le pouvoir. Oh! les pamphlets de Timon n'ont pas la saveur littéraire des pamphlets de Paul-Louis Courier. Mais ils ne se destinent pas au même public. Ils sont faits

1. Cormenin (1788-1868). Conseiller d'État, député sous la Restauration et la monarchie de Juillet, membre de l'Assemblée Constituante en 1848. Il se rallie au second Empire.

pour être lus de tout le monde. Les arguments ne brillent pas toujours par l'élégance, ni même par la bonne foi. En revanche, on en chercherait vainement d'autres, qui fussent plus capables de piquer la curiosité, d'aviver la malice narquoise du petit bourgeois. Le petit bourgeois est exclu du « pays légal ». Il est donc l'ennemi-né du régime établi. Timon chauffe à feu doux et continu les colères, les défiances, les jalousies de cette catégorie de lecteurs. Il fait sourire aussi les « capacités », tenues, comme le petit bourgeois, à l'écart du droit politique. Car Timon a de l'esprit, et, souvent, à la chute d'une phrase, il épingle le mot décisif. La liste civile, les apanages, les dotations sont ses sujets de prédilection. Il a soutenu là un corps-à-corps prolongé avec la dynastie, et il en est sorti vainqueur, puisque c'est à lui que le gouvernement provisoire devait confier, au lendemain de la Révolution, avec le soin de rédiger le décret instituant le nouveau régime électoral, celui d'infliger le suprême démenti à un gouvernement qui avait nié, quelques semaines auparavant, qu'il pût jamais y avoir de jour pour le suffrage universel.

Timon ne s'est pas borné à ce duel de plume avec le Roi. Membre des Assemblées, il y voyait à l'œuvre tous les orateurs du temps, et il s'est complu, caustique et malveillant comme il l'était en son fond, à tracer leurs portraits. De là, le livre des *Orateurs*, auquel j'ai emprunté, dans ce chapitre, une ou deux citations. C'est encore un pamphlet (je parle surtout de la seconde partie, car, la première, consacrée à une sorte de théorie de l'éloquence, est, quoique spirituelle, un peu longue, un peu pénible à suivre), un pamphlet très méchant et très amusant. On a beaucoup lu ce pamphlet, et il n'est pas rare de trouver, chez d'autres critiques, sur Thiers ou Guizot, Dupin ou Laffitte, les formules à peine modifiées de Timon. Tel de ces portraits a été pris et repris, retouché, ajusté jusqu'à trois ou quatre fois. Il y a, pour le moins, trois « variantes », comme dit Timon, de son Lamartine, — avec les dates, et il est superflu d'ajouter que les dates ne sont pas indifférentes. Le livre des *Orateurs* n'est pas une source où il faille puiser de confiance, mais c'est un document sur l'époque où il a paru, et, dans l'œuvre totale de l'auteur, un élément d'importance.

Le style de Cormenin est très mêlé, très inégal surtout. Il a du trop et du manque. On s'est amusé, non sans motifs, de ses métaphores, qui chevauchent les unes sur les autres, avec un parfait mépris de la logique, cette condition supérieure de l'art d'écrire. Mais quand on ne cherche pas dans Timon ce qu'il ne peut pas donner, et n'a pas promis ; quand on le prend tel qu'il est, qualités et défauts, on doit conclure que, polémiste redoutable, il a eu aussi des parties de l'écrivain.

Armand Carrel. — Je me ferais scrupule de parler d'Armand Carrel [1] tout de suite après avoir parlé de Cormenin, si un seul de mes lecteurs pouvait être induit à penser que le voisinage des deux noms symbolise un rapport quelconque entre les deux esprits. Armand Carrel, c'est l'écrivain politique, dans toute la force et le sérieux du terme. Il a, lui aussi, après une courte période de bienveillance, attaqué la monarchie de Juillet. Mais il ne s'est servi contre elle que des armes les plus courtoises. Il l'a combattue en chevalier, en paladin de lettres. Ce n'est pas seulement sa mort, survenue dans des circonstances tragiques, avant qu'il eût donné sa mesure et rempli sa destinée, c'est sa vie tout entière, loyale et pure, qui le désignent au respect.

Carrel a été frappé, pendant les journées de juillet, de la tenue du peuple de Paris. Le courage, le désintéressement que les insurgés font paraître, le sens de la légalité dont ils s'inspirent jusque dans la révolution, le frappent d'admiration, autant que de surprise. Le 30 juillet, en pleine bataille, il exprime ce double sentiment, qui, dès lors, ne le quittera plus. Il demande aussi, à la même date, que, le peuple ayant vaincu, les résultats de la lutte soient pour lui. Avec la décision d'esprit qui le caractérise, et la franchise que ses adversaires mêmes ont saluée chez lui, Carrel pense que ce peuple, « condamné jusqu'alors à l'ilotisme politique », doit entrer en partage du droit électoral. Et il écrit, le 21 septembre : « La Révolution de 1830... a émancipé les classes inférieures, comme celle de 89 avait affranchi la classe moyenne ». Cependant, il fait crédit au pouvoir nouveau, tant qu'il se croit

1. Carrel (1800-1836). Sous-lieutenant, bientôt démissionnaire, il commence à écrire en 1825. La fondation du *National* (en 1830), dont il partage la direction avec Thiers et Mignet, le met en pleine lumière. Il a été tué en duel par Émile de Girardin.

fondé à penser qu'entre le pouvoir et lui, c'est une simple différence d'allures, mais qu'on finira par se rejoindre dans la voie du progrès. Il faut que les faits eux-mêmes se chargent de le détromper. La Fayette est mis à l'écart; on adopte, pour parler aux cabinets européens, un ton humble. Casimir Perier barre énergiquement la route aux partis qui voudraient tirer de la révolution de Juillet les conséquences politiques ou sociales qu'elle semble comporter. Le mécontentement de Carrel, discret et retenu d'abord, s'exprime plus vertement. En janvier 1832, il écrit le mot « république », et il démontre que « la chose serait possible, même dans un pays où la Convention et la Terreur ont laissé des souvenirs encore si présents et si faciles à exploiter ». Dès lors, tout lien est rompu entre Carrel et ses anciens amis. Tandis que ceux-ci s'appliquent à faire subsister, dans le régime nouveau, le plus possible de l'ancienne monarchie, Carrel, librement, avec une belle audace spéculative, cherche à quelles conditions une république serait acceptée en France. Sur quelques points essentiels, il développe des idées que nous ne saurions toujours, à distance, approuver — car nous les jugeons à la lumière d'événements survenus depuis, et qui auraient peut-être modifié la façon de penser de Carrel, — mais qui n'en offrent pas moins le plus haut intérêt.

Les théories américaines de Carrel. — La République à laquelle Carrel demande des leçons et des exemples, c'est la république des États-Unis. Non qu'il cherche, comme Tocqueville, à y prendre sur le fait les conséquences d'une forme sociale nouvelle. Carrel est préoccupé de politique pure. Et ce sont les institutions politiques des États-Unis — l'une surtout de ces institutions — qui l'intéressent, lui font envie pour la France. Aux États-Unis, le pouvoir exécutif est, à la fois, élu et responsable. Or, si la France n'a pas tiré de la révolution de Juillet tous les fruits qu'elle en pouvait attendre, ce n'est pas tant la faute des hommes que des institutions. Quand on va au fond de la pensée de Carrel, on s'aperçoit qu'il jalouse les États-Unis, parce qu'il admire Bonaparte — non l'empereur, mais le premier consul. Il a rêvé, pour la France, d'un 18 brumaire qui se fût terminé à l'élévation d'un chef unique, responsable, élu à temps. Il voit Bonaparte, réélu en 1804, déposant glorieuse-

ment le pouvoir en 1808, « comme un autre Washington ». Ce rêve, Carrel y aurait certainement renoncé, s'il avait vécu jusqu'en 1852. Il aurait compris alors que la France n'est pas, comme les États-Unis, une fédération; et que, sans parler de maintes autres raisons, un nom propre, pour peu qu'il soit illuminé d'un reflet de gloire militaire, même emprunté, y a trop de prestige, pour ne pas menacer bientôt et supprimer la liberté politique.

Sa théorie du droit commun. — Outre ses « théories américaines », Carrel a exposé une théorie des « droits communs », qui fit grand bruit en son temps. C'est, sous un autre nom, la revendication des « garanties » de la liberté politique. La monarchie de Juillet a eu recours aux lois d'exception. Pour un régime né de la protestation contre l'arbitraire, et des barricades, il était grave de manquer ainsi à son principe. Carrel a soutenu, de 1832 à 1836, un combat incessant en faveur de toutes les libertés, liberté individuelle, liberté de la presse, liberté de la discussion sous toutes ses formes; et il a, dans cette lutte, payé de sa personne, généreusement, allant au-devant des amendes, de la prison même, jetant de fiers défis à ses adversaires, se séparant de ses amis, au moment où s'établit dans le parti démocratique la théorie du « pouvoir fort ». Pour lui, la liberté passe d'abord. A ce titre, il est un des plus vaillants défenseurs de l'individualisme, en ce siècle. Les polémistes qui avaient assumé la tâche de défendre les lois d'exception ne manquaient pas de les présenter comme des moyens de défense indispensables à la monarchie. Et ils prenaient Carrel à témoin. « Si la République existait en France, vous ne lui refuseriez pas les lois nécessaire à sa sauvegarde; vous la défendriez contre nous, absolument comme nous défendons contre vous la monarchie. » Carrel répliquait, d'un ton dont la sincérité ne fut jamais mise en doute : « Si l'on me donnait demain à choisir entre la République sans la liberté de discussion, et la monarchie avec une demi-liberté de discussion, j'opterais pour la seconde combinaison, comme présentant plus de garanties que la première ».

Les questions sociales. — Enfin, Carrel a eu des vues intéressantes sur les questions sociales. Il ne pense pas que tout

soit dit, quand on a invoqué le principe de la liberté du travail, ou réédité le célèbre « laissez faire, laissez passer. » Il n'est pourtant pas tenté par les systèmes socialistes en éclosion ou en épanouissement autour de lui. Il combat la thèse de l'État unique propriétaire et unique producteur; il combat l'impôt progressif; il pense que le progrès des idées et des mœurs amènera la diffusion croissante de la petite propriété. Mais à une condition : c'est que le crédit soit mis à la portée de tous les travailleurs. Il proclame cette nécessité, ou plutôt cette obligation, en termes remarquables. « Il n'y a plus aujourd'hui d'inégalité entre tous les hommes qui travaillent que par l'aptitude ou l'inaptitude à jouir du crédit. C'est cette différence qui doit disparaître. Les esprits éclairés, les âmes généreuses, les amis de la liberté qui croient que la liberté n'aurait jamais existé en France, sans le dévouement des classes populaires, se portent de toutes parts à la découverte du meilleur mode de commandite pour le travailleur à la journée. C'est là la traduction positive du principe d'égalité de 89 [1]. » Les circonstances n'ont pas fourni à Carrel l'occasion de poursuivre l'application de cette idée; mais il l'a émise, et elle lui fait honneur.

Carrel écrivain. — C'est dans la collection du *National* que les amis de Carrel ont été rechercher les meilleures pages qu'il ait écrites. Voilà donc une réputation grande et méritée qui repose sur de simples articles de journal. Je ne pense pas que personne puisse lire ces articles sans être frappé de la valeur de la pensée chez Carrel, et des dons de l'écrivain. L'article de Carrel n'est pas le filet court et brillant auquel nous sommes habitués, pâture bien faite pour un lecteur inattentif et pressé. C'est un morceau de résistance, qui remplit parfois dix ou douze pages in-8°. Le raisonnement y est serré, la doctrine très dense. L'auteur ne se hâte pas de conclure. Il promène auparavant la lumière sur toutes les parties de son sujet. Il n'essaye pas non plus de surprendre l'acquiescement du lecteur par un artifice de style, ou de forcer le sourire par un mot d'esprit. Carrel a de l'esprit, et il a du trait. Mais le trait, le mot font corps avec le développement. Ils naissent du mouvement naturel

1. *Œuvres*, t. V, p. 425.

de l'article. Ils ne sont ni habilement rapportés, ni sertis avec la complaisance un peu puérile qu'y mettent beaucoup de journalistes, même spirituels.

Quant à la langue de Carrel, elle est d'une fermeté, d'une plénitude, d'une vigueur admirable. Et très pure, et nullement livresque, sans ces minuties, ces gentillesses auxquelles se laissent aller, quand ils ne s'y complaisent pas, presque tous ceux qui écrivent beaucoup et souvent. S'il y faut, à toute force, trouver quelque tache, on peut noter, par endroits, un peu de tension, et un rien de solennité, imputable à la mode, et au goût du temps.

Alexis de Tocqueville [1]. — L'auteur de la *Démocratie en Amérique* n'est ni un philosophe, ni un historien, bien qu'il ait étudié l'histoire et qu'il ait pensé. C'est, avant tout, un écrivain politique, et qui, à ce titre, nous appartient. Je ne crois pas diminuer son livre, en le considérant de ce biais; lui-même, d'ailleurs, dans les confidences qu'il nous a laissées, il nous avertit de ce qu'il a voulu faire en écrivant ce livre.

Dès sa première jeunesse, la pensée de Tocqueville, déjà grave et ardente, se porte vers la politique. C'est, écrit-il à un ami, anxieux comme lui de s'armer pour la vie, « l'homme politique qu'il faut former en nous ». Gustave de Beaumont, qui a écrit une histoire de l'esprit de Tocqueville, nous le montre, de très bonne heure, avant vingt-cinq ans, préoccupé du problème auquel la *Démocratie en Amérique* a pour objet de trouver une solution, le problème des rapports de la démocratie avec la liberté politique. Tocqueville aurait compris, dès lors, que le principe de l'égalité tend à pénétrer de plus en plus profondément dans les sociétés modernes, et se serait demandé comment concilier l'égalité avec la liberté, comment trouver une force pour lutter contre le despotisme, « là où il n'y a que des hommes, tous égaux, il est vrai, mais également faibles, isolés et impuissants »?

Tocqueville a vu venir la révolution de Juillet. Il ne s'en est ni alarmé ni enthousiasmé, et à peine était-elle faite, il a quitté

1. Tocqueville (1805-1859), magistrat sous la Restauration, puis député sous la monarchie de Juillet. Il fait partie de l'Assemblée Constituante et de l'Assemblée Législative. Il est ministre des Affaires étrangères sous la présidence de Louis-Napoléon. Membre de l'Académie française.

la France, pour aller en Amérique étudier la vie publique et les mœurs des États-Unis. La raison officielle du voyage qu'il entreprend avec son ami Beaumont est une enquête sur le régime pénitentiaire aux États-Unis. Mais la correspondance de Tocqueville ne laisse aucun doute sur la raison véritable. « Nous partons dans l'intention d'examiner en détail, aussi scientifiquement que possible, tous les ressorts de cette vaste société américaine, dont chacun parle, et que personne ne connaît [1]. » Quelques mois plus tard, il écrit d'Amérique une lettre où son dessein apparaît mieux encore. Il ne veut plus étudier, pour eux-mêmes, les États-Unis : il veut les étudier pour tirer de cette étude des conclusions applicables à la France [2].

Tocqueville s'acquitte envers le gouvernement qui lui avait donné une mission, en rédigeant un travail sur le système pénitentiaire; puis, démissionnaire de ses fonctions au tribunal de Versailles, libre de tout son temps, il s'enferme tout le jour, dans une mansarde mystérieuse, pour travailler au livre dont le plan avait mûri. Tocqueville met deux années à préparer les deux premiers volumes de la *Démocratie*, qui paraissent en janvier 1835.

« La Démocratie en Amérique » : première partie. — Le succès est considérable, immédiat. Succès de vente, succès auprès des connaisseurs. Royer-Collard demande à voir l'auteur; Chateaubriand et Lamartine le couvrent d'éloges. Il est « tout étourdi des louanges qui bourdonnent à ses oreilles ». Il se demande « si c'est bien de lui qu'on parle ». Il est très confus, et très heureux, car Tocqueville n'a jamais, au fond, pensé médiocrement de lui-même.

Qu'y avait-il donc, dans cette première partie de la *Démocratie*, qui ait pu, à ce point, surprendre, émouvoir et charmer les bons juges?

L'auteur jette un coup d'œil sur le sol des États-Unis, et la description qu'il en fait rappelle Chateaubriand. Il détermine alors, sur ce sol, le point précis qu'il va étudier. Ce sont les six États de la Nouvelle-Angleterre, germe de la confédération future. Il y trouve des colons aisés, cultivés, tous égaux les uns aux autres, tous puritains, et n'ayant quitté leur patrie que

1. Lettre du 21 février 1831, *Œuvres*, t. V, p. 412.
2. Lettre du 24 janvier 1832, *Œuvres*, t. VII, p. 110.

pour pratiquer librement leur foi. Ces colons ont donc apporté avec eux, en Amérique, l'esprit religieux, la haute moralité, l'esprit de liberté, l'esprit d'égalité. Le principal facteur de leur développement social et politique, c'est précisément cet esprit d'égalité. Tocqueville montre alors comment il pénètre toutes les institutions de la Nouvelle-Angleterre, et comment il se fait que l'égalité, là-bas, n'ait pas engendré le despotisme. La liberté de la presse, la liberté d'association, le suffrage universel ont offert à l'individu de précieux moyens de défense. L'absence de centralisation, l'esprit légiste, le sentiment religieux ont fait le reste.

Sans doute, tout n'est pas irréprochable dans l'analyse de Tocqueville. Il a passé un peu légèrement sur certains traits. Il a reçu, et sur des points de conséquence, le démenti des faits. Pour ne citer qu'un de ces points, le développement des États-Unis ne s'est pas comme il le croyait, et comme il l'avait prédit, continué dans le sens de la paix. Mais si quelques parties de la *Démocratie* ont vieilli, si d'autres comportaient déjà des réserves, lors de la publication, le livre n'en est pas moins de premier ordre. Écrit par un homme de trente ans, après un an de séjour, il atteste des facultés d'observation, une puissance de déduction, un art de ramener le multiple détail à l'unité, qui sont d'un maître. Au surplus, la *Démocratie*, nous le savons, n'a pas pour objet principal de nous faire connaître l'Amérique, mais de nous renseigner sur les moyens de maintenir la liberté dans la démocratie française.

Les idées maîtresses de Tocqueville. — Tocqueville nous a montré, en effet, le progrès constant de l'égalité des conditions dans notre pays, et *qu'il ne s'arrêtera pas à la prépondérance des classes moyennes.* — « Pense-t-on qu'après avoir détruit la féodalité et vaincu les rois, la démocratie reculera devant les bourgeois et les riches? s'arrêtera-t-elle, maintenant qu'elle est devenue si forte, et ses adversaires si faibles? Où allons-nous donc? Nul ne saurait le dire [1]. » Mais ce n'est là qu'une façon de parler. Tocqueville sait parfaitement où va la France de son temps : elle va vers l'avènement de la démo-

1. *Démocratie en Amérique*, *Introduction*, Œuvres, t. I, p. 7.

cratie pure. Au lieu de s'en effrayer, comme tant d'autres esprits, même distingués et sincères, Tocqueville accepte l'inévitable. Il cherche seulement à s'y bien prendre, pour tirer le meilleur parti possible de cette situation. C'est un devoir, et un devoir facile à remplir, pour qui n'épouse pas les préjugés régnants contre la démocratie, pour qui n'essaye pas de l'humilier sous les souvenirs de 1793. Rien ne serait plus injuste, d'ailleurs. Écoutez Tocqueville : « La démocratie a été abandonnée à ses instincts sauvages : elle a grandi comme ces enfants privés des soins paternels, qui s'élèvent d'eux-mêmes dans les rues de nos villes. On semblait encore ignorer son existence, quand elle s'est emparée à l'improviste du pouvoir. Chacun alors s'est soumis avec servilité à ses moindres désirs : on l'a adorée comme l'image de la force. Quand ensuite elle se fut affaiblie par ses propres excès, les législateurs conçurent le projet imprudent de la détruire, au lieu de chercher à l'instruire et à la corriger ; et sans vouloir lui apprendre à gouverner, ils ne songèrent qu'à la repousser du gouvernement[1]. »

Or cela constituait un dessein absurde. Il faut précisément instruire la démocratie, lui apprendre à gouverner, et, tout d'abord, car c'est l'essentiel, lui signaler le péril du despotisme, et les moyens de l'éviter. Ces moyens existent, et Tocqueville les énumère : de fortes institutions communales, le suffrage universel, mais à plusieurs degrés; la décentralisation administrative, la responsabilité des fonctionnaires organisée par la loi, la liberté d'association. Il faudrait dépasser le cadre de ce chapitre, pour faire voir avec quelle vigueur Tocqueville développe cette idée, qui est l'une de ses deux idées maîtresses. La seconde, complément indispensable de la première, c'est la nécessité pour toute démocratie qui veut demeurer libre, d'un fort sentiment religieux. Tocqueville n'est pas moins pressant ici que tout à l'heure; cependant, il est plus sobre dans l'indication des moyens propres à ramener à la religion les démocraties qui s'en sont écartées.

Telle est la riche matière de cette première partie du grand ouvrage de Tocqueville. Les idées, il est superflu d'en souligner

1. *Démocratie en Amérique*, *Introduction*, Œuvres, t. I, p. 9.

l'intérêt. Loin de paraître vieilles de cinquante ans, elles ont encore la nouveauté des choses qui n'ont pas servi. Ni la responsabilité des fonctionnaires n'est organisée par la loi dans notre démocratie, ni la liberté d'association n'existe, ni la décentralisation administratrive n'a été obtenue, ni la commune ne constitue un organisme solide, et, dans une certaine mesure, autonome. Quant au droit de suffrage, il a bien été accordé à tous, mais le gouvernement provisoire de 1848, emporté par un noble élan, n'a pas eu le temps de se demander s'il n'aurait pas mieux valu instituer le suffrage universel indirect, non pas pour prendre des précautions contre le vote du peuple, mais pour donner au peuple lui-même plus de sécurité dans l'exercice du droit de vote. Le sentiment religieux, enfin, n'a pas pénétré davantage la démocratie française, car on ne saurait considérer comme une preuve de ses progrès, les tentatives faites pour mêler aux querelles des partis les questions confessionnelles. Il ne dépendait pas de Tocqueville d'assurer la fortune de ses idées.

La deuxième partie de l'ouvrage. — Quelques années après que ces deux volumes eurent paru, Tocqueville publia la seconde partie de son ouvrage. Elle ne rencontra pas auprès du public la même faveur que la première. Plusieurs raisons expliquent ce fait. D'abord, l'auteur est trop préoccupé de ne pas demeurer au-dessous de l'attente qu'il a excitée. Il n'a ni la même spontanéité d'allures, ni la même indifférence au succès, condition indispensable du succès. La première partie a été écrite en deux ans; la seconde en cinq ans. La vie de Tocqueville est plus compliquée, moins libre qu'elle ne l'était à son retour d'Amérique. Il ne peut plus s'enfermer dans sa mansarde. Mais surtout, il lit trop, et l'influence de ses lectures se marque dans son travail. Il lit les maîtres de la pensée politique, Platon, Machiavel, Rousseau. Il lit les moralistes, Plutarque, Montaigne, Pascal. Il a même un joli mot à ce sujet. « J'éprouve, en lisant ces ouvrages qu'il est honteux d'ignorer, et que, hier, je connaissais à peine, le même plaisir que ressentait le maréchal Soult, en apprenant la géographie quand il était ministre des Affaires étrangères. » Le malheur, c'est qu'il y a trop souvent, dans la deuxième partie de la *Démocratie*, du Montaigne

ou du Rousseau, du Platon ou du Pascal, mêlés au Tocqueville. Et cela refroidit l'intérêt, cela donne un air d'apprêt à une pensée, déjà trop sévère par elle-même pour supporter, sans un réel inconvénient, ce poids additionnel. Il faut dire aussi que le sujet n'est plus le même, et que l'exécution était ici beaucoup plus difficile.

Tocqueville cesse de considérer la démocratie américaine ou la démocratie française. Il considère la démocratie *en soi*, et il recherche quels effets elle doit produire sur le mouvement intellectuel, sur les mœurs, sur les sentiments. Ce n'est plus de l'observation politique : c'est une sorte d'algèbre politique. Étant donné qu'un pays est en démocratie, comment *doivent s'y comporter* les lettres et les sciences, et les arts, et la famille, et les relations du monde, et la religion? A ces questions, Tocqueville fait tantôt des réponses un peu raides et dogmatiques, qui ne sont pas d'une évidence incontestable; tantôt des réponses un peu vagues et flottantes dans le fond, quoique toujours exprimées en un langage très ferme. Il lui arrive d'être obscur, ou subtil. Il lui arrive, en revanche, de faire des trouvailles, et si je souligne les défauts, je n'ai garde d'omettre les qualités, qui sont grandes. Que de pages pénétrantes! Que de pages charmantes, sur la jeune fille américaine, sur les milieux politiciens! Ce sont là des thèmes qui ont été, depuis lors, plus d'une fois traités. On peut lire Tocqueville avec confiance, après avoir lu ses modernes ou récents imitateurs : aux bons endroits, qui ne sont pas rares, il les dépasse de la tête. Mais, enfin, l'impression que laisse cette seconde partie est une impression mêlée. Tocqueville s'en est parfaitement rendu compte. Il parle du « péché originel » de son sujet, et il y attribue « l'effet comparativement moindre » qu'a produit la fin de l'ouvrage. C'est une vue très sage, et une formule très mesurée, qui rend avec exactitude la déception qu'on éprouve, non lorsqu'on compare Tocqueville à quelque autre, mais lorsqu'on le compare à lui-même.

Tocqueville écrivain. — J'ai déjà, chemin faisant, relevé quelques-uns des mérites de Tocqueville écrivain. Il convient d'y insister pour finir. Un spirituel auteur dramatique a voulu faire de Tocqueville le modèle du genre ennuyeux, ou du

genre prétentieux. Et il est d'usage de sourire, lorsqu'on cite ce propos de comédie : « Comme dit M. de Tocqueville... ». Le propos ne prouve qu'une chose : c'est qu'on peut être un homme de beaucoup d'esprit, et se tromper lourdement quand on parle de ce qu'on ignore. Tocqueville n'est ni ennuyeux, ni, à proprement parler, prétentieux. Un peu guindé, seulement, par endroits — je l'ai déjà noté — et un peu tendu vers la formule. Mais que d'élévation vraie, que de force sans outrance, que de souplesse même dans cette force, et d'agrément solide dans ce sérieux !

Les « Souvenirs ». — Tocqueville est, par surcroît, un observateur des choses ambiantes et des hommes; un peintre de portraits qui, loin de flatter ses modèles, rend avec un mordant singulier leurs tares visibles et leurs secrètes faiblesses. Il y a là tout un aspect de son talent qui ne s'est révélé qu'avec le volume des *Souvenirs*, publié il y a quelques années. La politique forme le fond de ce volume trop court, trop peu complet, mais, tel qu'il est, infiniment précieux. Je n'oserais dire que l'homme ait beaucoup gagné à cette publication. Il a une façon de déshabiller ses amis, les meilleurs, les plus intimes, et de faire lire au fond de leur cœur, qui ne laisse pas d'être troublante. On préfère ne l'avoir pas connu. Mais la lecture de ces pages est tout à l'honneur de l'écrivain. Il en est quelques-unes qui, dans une manière autre, plus froide, mais aussi brillante, pourraient être placées à côté des pages les plus réputées de Saint-Simon.

III. — La deuxième République.

La révolution de Février. — Sans qu'il y ait eu beaucoup de républicains en France, le 24 février, la République paraît alors à tout le monde, adversaires, indifférents, le régime le plus naturel, le seul gouvernement possible. Et cette république devait être, tout le monde encore l'admet, au premier moment, une république *sociale*. Je m'autorise ici du témoignage de Tocqueville[1]. Il est, certes, le plus intelligent des hommes qui aient publiquement déposé sur ces événements. Et il déclare

1. *Souvenirs*, p. 102 et suiv.

comprendre à la fois le mouvement qui a porté le peuple à espérer un changement dans les lois de la propriété, et la résignation passive avec laquelle les privilégiés semblaient admettre cette éventualité. Il faut dire que l'idée démocratique et l'idée socialiste avaient été abondamment, éloquemment exprimées pendant les dix-huit années du règne de Louis-Philippe, et que l'avènement de la première des deux, beaucoup plus facile à réaliser, était dans la logique des choses. Quant à la seconde, je ne prétends pas que la bourgeoisie n'en eût pas peur : je prétends, au contraire, avec Tocqueville, qu'elle en avait peur au point de la croire également réalisable. Aussi se conduit-elle, d'abord, de la manière la plus propre à flatter, à amadouer le nouveau maître.

Comment évolue la révolution. — Le premier émoi passé, l'espérance revenue qu'on n'allait pas assister à un bouleversement subit de l'ordre social, la bourgeoisie se dit qu'il lui reste de la force, et, dès lors, ne songe plus qu'à employer cette force au mieux de ses intérêts. Les imprudences, les fautes des partis avancés — dont quelques-unes très graves, par exemple, l'envahissement de l'Assemblée nationale au 15 mai — précipitent la réaction. La province accourt à Paris pour défendre l'Assemblée qu'elle croit menacée, et la propriété, que les journaux lui représentent comme en péril. La réaction est commencée. Elle ne s'arrêtera plus. Les journées de Juin en décuplent la puissance. Il est, dès lors, certain que, pour une longue période de temps, le socialisme demeurera hors de combat. Délivrée de cette terreur, la bourgeoisie ne songe plus qu'à en finir avec la République, naguère si aisément acceptée. L'élection à la présidence du prince Louis-Napoléon est le témoignage non équivoque des sentiments de la portion du pays qui mène l'autre; et l'on peut dire sans exagération que, dès le 10 décembre 1848, la deuxième République a vécu.

LES ORATEURS

La courte période révolutionnaire, qui sépare la chute de Louis-Philippe et la réunion de l'Assemblée constituante, a vu se produire un phénomène digne des temps anciens. Il s'est

trouvé un homme — Lamartine — dont la parole, à elle seule, a gouverné la France, et, dans une certaine mesure, décidé des destinées de l'Europe. Je ne rappellerai ni les innombrables discours, ni les formules géniales de Lamartine. C'est le plein épanouissement, à la chaleur des sympathies populaires, d'une éloquence dont j'ai essayé plus haut de marquer le caractère et d'analyser les moyens. Il faut nous hâter, d'ailleurs. La tribune de l'Assemblée constituante et celle de la Législative ont vu surgir, à côté des orateurs déjà célèbres, qui y ont ou confirmé ou agrandi leur réputation, des talents nouveaux. Je désigne ainsi, soit les hommes qui avaient siégé dans les Chambres du régime précédent, sans y donner leur mesure; soit des hommes appelés à la vie publique par le suffrage universel. Ce sont surtout ces tard venus que je dois étudier. Il va de soi que Lamartine, Thiers, Berryer, Odilon Barrot ont plus d'importance politique. Mais l'histoire de la littérature ne se pose qu'une question : celle de savoir quels sont les talents ignorés jusqu'alors, et que la période où nous entrons a révélés.

Ledru-Rollin, Louis Blanc, Michel (de Bourges) peuvent être considérés comme les orateurs qui expriment l'esprit de 1848. Dufaure, Montalembert et de Falloux le combattent. Victor Hugo se dresse un peu à part, tel Chateaubriand sous la Restauration. Ce ne sont pas les seuls qui comptent. Quelques autres, dans des camps opposés, les Jules Favre, les Rouher attirent déjà l'attention. Mais c'est plus tard seulement qu'ils marqueront leur vraie place, et nous les retrouverons dans le chapitre qui continuera celui-ci. Entre ces débutants distingués et les vétérans illustres, le petit groupe que j'ai signalé fait honorable ou grande figure.

La salle des séances. — Les conditions matérielles ont leur importance, quand il s'agit des deux assemblées de la seconde république. Celles de la Restauration, celles de la monarchie de Juillet, avec le nombre relativement peu élevé de leurs membres, formaient un salon, par comparaison avec la Constituante et la Législative, qui ressemblent à une réunion publique. La disposition des lieux, jointe au nombre énorme des députés, modifie l'éloquence politique du temps. Elle sera moins académique, plus populaire, et les premiers rôles se trou-

veront assez naturellement dévolus aux hommes qui possèdent l'ampleur de la voix et du geste, et qui cherchent à dire fortement des choses propres à soulever une émotion facile.

Ledru-Rollin. — Ledru-Rollin[1] s'était acquis déjà, comme avocat, une réputation bruyante. Il la soutient et l'étend dans les dernières années de la monarchie de Juillet. Il monte souvent à la tribune, infatigable dans l'expression d'une idée toujours la même. Que l'on fasse la réforme électorale! Que l'on prépare le règne du suffrage universel! Non content de défendre par la parole cette cause qui lui est si chère, il fonde un journal, la *Réforme*, spécialement destiné à la propager.

La révolution de 1848, qui est née dans les bureaux de la *Réforme*, et qui a pour conséquence première l'établissement du suffrage universel, se serait montrée ingrate, si elle n'avait porté Ledru-Rollin au pouvoir. Il fait partie du gouvernement provisoire. Il le compromet, et il le sert. Il le compromet par ses circulaires, relatives aux élections, par l'entourage qu'il groupe autour de lui, par les légendes qui circulent sur sa vie privée. Il le sert par sa conduite au 16 avril. Membre de la commission exécutive jusqu'aux journées de juin, Ledru-Rollin reprend son poste de député, quand le général Cavaignac est investi du pouvoir exécutif. C'est alors, de juin 1848 à juin 1849, date où il gagne, après l'échauffourée du Conservatoire des Arts et Métiers, le chemin de l'exil, que Ledru-Rollin a le plus parlé, et le mieux parlé. Il se sent stimulé par le péril que court la République. Et il ne ménage ni ses forces ni son zèle. Soit qu'il se défende, et, avec lui, le gouvernement provisoire tout entier, contre les imputations contenues dans l'enquête sur les événements d'avril, mai et juin 1848; soit qu'il traite de la Constitution ou des affaires d'Italie — il les prend très à cœur — soit, enfin, qu'il dénonce les menées du prince-président, et dépose contre lui un acte d'accusation sur le bureau de l'Assemblée, Ledru-Rollin est l'orateur toujours écouté, toujours vibrant, du parti qui veut garder la République, et barrer la route à l'Empire.

1. Ledru-Rollin (1807-1874). Avocat, député en 1841, membre du gouvernement provisoire et ministre de l'Intérieur en 1848, puis membre de la Commission exécutive. Il proteste contre l'expédition de Rome, appelle le peuple aux armes, est condamné par la Haute-Cour, et se réfugie en Angleterre. Il revient comme député à l'Assemblée nationale en 1871.

L'éloquence de Ledru-Rollin n'est ni très distinguée, ni littéraire. Il traîne, dans ses discours, bien des banalités, bien des phrases toutes faites, bien des réminiscences — ou même des souvenirs complets — de la Révolution française. Ledru-Rollin fait profession d'en admirer les hommes. Il en copie le style, il en emprunte le vocabulaire, il en réchauffe les passions. Et cela forme un ensemble quelque peu factice, mais non dépourvu de vigueur. Il y a du mouvement — trop de mouvement, peut-être, ou du moins un mouvement trop voulu — dans la parole de Ledru-Rollin. Quand on le lit, les points d'exclamation, les points d'interrogation, les points suspensifs, les oh! et les ah! qui abondent, toute cette mimique surabondante et figée prête à sourire. Les métaphores, d'autre part, ne sont pas d'un écrivain. Il en est de malheureuses, et d'autres qui ont trop servi. C'est égal : on comprend très bien que dans cette cohue de l'Assemblée nationale, où il fallait crier pour être entendu, et employer des moyens très gros pour produire un peu d'effet, Ledru-Rollin ait été une force.

Louis Blanc. — Louis Blanc [1] avait refusé, en 1846, une candidature républicaine. Il a donc passé d'une salle de rédaction au gouvernement, et quand il entre à l'Assemblée nationale, il n'a encore déployé son éloquence que dans les conférences du Luxembourg, ou sur la place de l'Hôtel-de-Ville. A l'Assemblée, il ne parlera pas souvent. Et il parlera surtout pour se défendre, pour défendre ses idées sur l'organisation sociale, le jour où il réclame la création d'un ministère du progrès; pour défendre sa liberté et sa vie même, quand, par deux fois — et la seconde tentative devait réussir — il est l'objet d'une demande en autorisation de poursuites, motivée par la part qu'on lui reprochait d'avoir prise au mouvement du 15 mai. Ajoutez que Louis Blanc s'adresse à une Chambre violemment prévenue contre sa personne et ses doctrines. Il parvient cependant, le 3 juin, à se faire écouter, à se faire applaudir. Triomphe précaire et fragile, mais triomphe dû, pour une bonne part, à l'éclat d'une

1. Louis Blanc (1811-1882). Publiciste sous la monarchie de Juillet, il est membre du gouvernement provisoire en 1848. Poursuivi pour participation à la journée du 15 mai, il se réfugie en Angleterre où il demeure jusqu'en 1870. Député en 1871, il siège au Parlement jusqu'à sa mort.

parole chaude et passionnée. Il faut lire, dans les écrits du temps, le récit de ces séances, qui rappellent celles de la Convention par le déchaînement furieux des partis, et l'extrême péril contre lequel l'orateur se débat. On s'explique alors la grandiloquence et l'enflure. On est plus sensible à l'art qui se déploie, malgré tout, dans le discours. Et l'honnêteté ne manque pas non plus à l'accent de Louis Blanc. C'est, dirai-je le piège, ou l'avantage de la postérité? qu'elle juge les hommes non d'après les rumeurs qui ont assailli et assourdi les contemporains, mais d'après le son que la parole de ces hommes, même fixée sur le papier, rend encore, à distance, pour qui cherche l'âme dans la voix.

Michel (de Bourges). — Michel (de Bourges)[1] s'était, comme Ledru-Rollin, formé aux luttes du barreau. Il avait, comme lui, été député sous la monarchie de Juillet. Quand il vient siéger, non à la Constituante, mais à la Législative, il touche à la vieillesse, une vieillesse restée jeune. Il est en pleine possession de son talent et de son expérience. Cette expérience a été chèrement acquise dans les commencements difficiles d'une vie étroite et errante. Ce talent est fait de puissance et de vulgarité. Il ne parle pas toujours, ni même ne crie : il rugit quelquefois. Il est violent par tempérament, et aussi par calcul. Et il lui arrive d'exprimer avec tant de force la passion dont il est animé, qu'il domine et subjugue l'auditoire. Il le rudoie aussi, et le malmène. Ceux qui l'ont entendu à la barre ou à la tribune le représentent volontiers comme un athlète, comme un gymnaste fier de prouver sa force, de l'étaler. Voilà encore une impression qui ne se retrouve pas, à feuilleter un recueil de discours. La pensée paraît sèche et dure, l'expression brutale ou pauvre. On ne sent qu'une chose, mais on la sent bien, c'est que cette parole a pu remuer, entraîner une assemblée. Ainsi en advint-il, en plus d'une rencontre, et, notamment, en une rencontre fameuse qui pèserait sur la mémoire de Michel (de Bourges), si les fautes politiques, ingénument commises dans des temps troublés, ne comportaient quelque excuse.

Le 15 novembre 1851, l'Assemblée législative délibérait sur

1. Michel (de Bourges), 1798-1854. Avocat, journaliste; député en 1837, membre de la Législative en 1849. Il quitte la vie publique après le 2 décembre.

une proposition de ses questeurs, tendant à mettre à la disposition désormais incontestée de l'Assemblée, les forces nécessaires à sa défense. On était au moment le plus critique de la lutte contre le pouvoir exécutif, et à la veille même — la date en fait foi — d'une lamentable issue. Les esprits politiques de la gauche recommandaient l'adoption de la proposition. Michel (de Bourges) protesta. Il était de ceux qui redoutaient plus la monarchie que le prince-président; de ceux qui voyaient, dans Louis-Napoléon, un instrument de résistance contre la droite de l'Assemblée. Il nia le péril. Il eut une phrase éloquente, mais malheureuse. « Non, il n'y a point de danger. Et je me permets d'ajouter que, s'il y avait un danger, il y a aussi une sentinelle invisible qui nous garde; cette sentinelle : c'est le peuple! » Voilà une métaphore qui a coûté très cher à la République et à la liberté.

Dufaure. — Au premier rang des orateurs qui ont brillé dans la défense, non des idées nouvelles, mais des intérêts bourgeois, se place Dufaure[1]. C'est déjà, en 1848, un vieux parlementaire. Il a quatorze ans de vie publique derrière lui. Il siège à la Constituante, à la Législative. Il est ministre sous Cavaignac et sous Louis-Napoléon. Il n'a pas nui au succès du coup d'État. Mais il ne l'a ni approuvé, ni même amnistié. Et c'est après s'être tenu en dehors de la vie publique pendant tout l'Empire, qu'il y est rentré, en 1871, pour travailler avec Thiers à la fondation de la troisième République.

Dufaure a été orateur, et assez grand orateur politique, peut-on dire, sans aucun des moyens qui aident ordinairement au succès. Il avait une voix nasillarde, une diction martelée, peu de goût pour les idées générales, nulle aptitude à s'élever vers les cimes de la pensée. Mais il pensait fortement, dans un ordre d'idées tout positif. Il raisonnait en logicien. Il avait le sens politique. Il avait aussi l'ascendant que donnent l'intégrité des mœurs, l'acharnement à l'étude, l'obstination dans les vues. Quand il avait pris position, ses adversaires pouvaient renoncer

1. Dufaure (1798-1881). Avocat, député en 1834, ministre en 1839. Membre de la Législative et de la Constituante, ministre sous la présidence de Cavaignac, et sous celle de Louis-Napoléon, il reprend sa place au barreau après le coup d'Etat. — Membre de l'Assemblée Nationale en 1871 et ministre plusieurs fois. Membre de l'Académie française.

à rien obtenir de lui; et quand il parlait, comme organe du gouvernement, à rien conquérir sur lui. Il avait son siège fait dans les questions essentielles, et, même dans les moindres questions, il lui arrivait de marquer un entêtement qui désespérait ses amis. Dufaure avait l'abord rude, et le refus facile, comme d'autres la promesse. Il comptait aussi le silence parmi ses moyens de défense. Un jour, le général Castellane lui demande audience, pour lui exposer ses droits à quelque poste. Dufaure le reçoit, l'écoute attentivement, le reconduit à la porte de son cabinet avec des saluts très polis, et le laisse partir, sans avoir prononcé un mot. Comme un de ses collègues du ministère lui reprochait d'en avoir usé ainsi, avec un homme fort en crédit, « Je n'aurais eu, répondit Dufaure, que des choses désagréables à lui dire : le plus raisonnable n'était-il pas de ne rien lui dire du tout? » Maussade, maladroit, peut-être par défaut d'usage du monde, ce qui, chez d'autres, eût été une faiblesse, devenait une force chez lui. Il n'a pas toujours été un collaborateur commode pour les hommes politiques qui avaient tenu à l'avoir dans leur ministère. Il a été généralement détesté de ses coreligionnaires politiques, autant que de l'opposition. Mais il a tenu la tribune avec plus que de l'autorité, avec une supériorité véritable.

Falloux. — M. de Falloux [1] compte au nombre des hommes — assez rares, il en faut bien convenir — que la Révolution de 1848 a révélés. Il appartenait à la vie publique depuis déjà deux années, quand cette Révolution a éclaté. Membre de l'opposition de droite, il n'hésita pas à reconnaître la République, et c'est comme républicain, comme socialiste, qu'il entra à l'Assemblée constituante. A vrai dire, le comte de Falloux subordonnait la politique aux intérêts de la religion. Il était avant tout, il était uniquement un catholique, préoccupé de rendre à l'Église le plus possible des avantages que les révolutions successives lui ont ôtés. Là est l'unité de sa vie. Moins occupé, d'ailleurs, de paraître que de servir utilement sa

1. Le comte de Falloux (1811-1886). Député en 1846, membre de l'Assemblée Constituante en 1848. Ministre sous la présidence de Louis-Napoléon. Après le coup d'État, il quitte la vie publique, mais reste activement mêlé à l'action du parti clérical et monarchiste. Membre de l'Académie française.

cause, de Falloux n'a pas abusé de la tribune. Il l'a occupée, pourtant, en quelques circonstance décisives, et les historiens sont d'accord pour reconnaître qu'il a eu au moins l'un des dons de l'orateur, et non le moindre : l'esprit d'à-propos, le coup d'œil qui saisit l'instant propice à une intervention efficace. Par exemple, le jour où, rapporteur de la commission du travail dans la question des ateliers nationaux, il attendit, avant de lire son rapport, prêt depuis quelque temps déjà, que l'insurrection fût commencée.

Ce rapport concluait à la dissolution immédiate des ateliers. Il eut pour effet de jeter dans l'insurrection les masses encore hésitantes. La réaction avait besoin que cette insurrection fût formidable : elle dut beaucoup à de Falloux, sans qui, peut-être, les choses eussent pris une tournure différente. « Tous ceux qui l'ont entendu lire son rapport ont gardé, à près d'un demi-siècle de date, le souvenir de cette voix claire, froide et posée, d'un son argentin, qui sonnait le tocsin de la guerre civile, avec la plus effrayante placidité [1]. »

Le nom du comte de Falloux est attaché à la loi fameuse sur la liberté de l'enseignement, dite loi de 1850. Mais son auteur n'intervint pas dans le débat auquel elle donna lieu. Le soin de sa santé le retenait alors loin de Paris, et si de Falloux porte la responsabilité de cette loi, c'est à Montalembert qu'échut la tâche de la défendre devant l'Assemblée législative.

Montalembert. — Le comte de Montalembert [2] avait paru avec éclat dans la chambre des pairs, sous Louis-Philippe. Mais peut-être lui fallait-il, pour donner carrière à sa parole, la grande audience un peu tumultueuse des assemblées de la République. Non qu'il n'eût le verbe châtié, ou que les tours élégants lui fissent défaut. Mais si ce sont là des qualités qu'il possède comme tel autre orateur du temps, ce ne sont pas ses qualités maîtresses, ni la marque de son originalité.

L'originalité de Montalembert orateur est double. Il a, tout d'abord, une ardeur incomparable, un élan, une flamme aux-

1. Spuller, *Histoire parlementaire de la Seconde République*, p. 154.
2. Charles de Montalembert (1810-1870). Membre de la Chambre des Pairs depuis 1835, député dans les Assemblées de la deuxième République. Membre du Corps Législatif de 1852 à 1857. Membre de l'Académie française.

quels rien ne saurait faire obstacle. Quand Montalembert est à la tribune, il dit tout ce qu'il a envie de dire. Il le dit avec véhémence, avec âpreté, avec colère, avec mépris, sans se soucier de l'effet qu'il va produire — ou plutôt, assuré qu'il est de produire, esthétiquement, un grand effet, — mais toujours exposé à aller au delà du but. Montalembert cède à la passion. Il veut démolir quelqu'un ou quelque chose. Il y réussit, mais il a semé la rancune, éveillé la défiance, alarmé cette prudence cauteleuse des assemblées, un vice qui, parfois, leur tient lieu de vertu, car il les arrête sur la pente. Montalembert est ironique, il est injurieux à plaisir. Il fait à ses adversaires des blessures qui ont guéri, mais qui n'ont pas été pardonnées, et ne pouvaient pas l'être.

L'autre originalité de Montalembert, très rare dans notre pays, c'est de n'avoir ni professé, ni pontifié, ni spéculé à la tribune, mais d'y avoir tout simplement *parlé*. D'ordinaire, la marque professionnelle apparaît chez nos orateurs : je dis nos orateurs, car en Angleterre ou aux États-Unis, il n'en va pas de même. Mais chez nous, il est impossible d'oublier que tel homme politique est un professeur, tel autre un prêtre, tel autre un métaphysicien, exposant son système. Avec Montalembert, on n'a aucune de ces impressions. Quelqu'un, après l'avoir entendu, disait de lui : « Celui-là est un monsieur qui parle ». Sentez-vous la portée de la louange, et combien peu, dans nos assemblées, pourraient la disputer à Montalembert?

Il a tenu dans cette période de temps si mal connue, où se sont jouées, pour la France, ses destinées d'un demi-siècle, une place prépondérante. Tandis que, durant la première phase de sa vie publique, et durant la dernière, Montalembert a été surtout le chef du catholicisme libéral, là, de 1849 à 1851, il a été, par le droit du talent, le leader de la réaction politique. C'est lui qui conduit à la bataille toutes les forces conservatrices coalisées. Il s'agit d'abattre et de réduire l'esprit moderne, dans celles de ses exigences qui touchent à l'ordre politique. Et qui donc s'y serait employé avec plus de cœur, que ce grand contempteur de la société moderne? Il s'écriait un jour : « La liberté! Ah! je puis le dire sans phrase, elle a été l'idole de mon âme! » La liberté que Montalembert adore, c'est la liberté de

dénigrer éloquemment, devant une assemblée frémissante, toutes *les libertés* que la Révolution française a glorifiées.

Victor Hugo. — Il est arrivé plus d'une fois, à l'Assemblée législative, qu'au moment où Montalembert descendait de la tribune, Victor Hugo [1] y montât. En quelques occasions, ils ont vraiment jouté l'un contre l'autre, et leurs noms, bien qu'ils symbolisent des tendances opposées, sont malaisément séparables.

Comme Montalembert, Victor Hugo avait appartenu avant 1848 à la Chambre des pairs. Il y avait participé à plusieurs débats, qui l'intéressaient par leur côté littéraire ou moral. Mais c'est en 1849 qu'il devient un des acteurs importants du drame politique et social. Longtemps, la pensée politique de Victor Hugo avait été flottante, incertaine. Ou, pour mieux dire, elle avait subi des influences diverses, vibré à des inspirations successives et discordantes. La Révolution de 1848 et le péril césarien, qu'il a contribué à créer, mais dont il a sincèrement horreur dès qu'il le voit en face, le rangent du côté de la démocratie militante, et l'y fixent à jamais. Il gardera, d'ailleurs, dans cette attitude nouvelle, le respect du passé, le sens religieux. Mais il se donne désormais au peuple, et à la liberté. Il combat la loi Falloux, il combat la loi du 31 mai, il combat la dotation du prince-président. Le coup d'État accompli, Victor Hugo est de ceux qui veulent y opposer la force. Il est de ceux aussi qui, dans l'exil, continuent, on sait avec quel retentissement, la lutte pour l'honneur.

Victor Hugo n'a pas toujours rallié derrière lui les forces républicaines. Mais il leur a indiqué la voie au bout de laquelle eût été le salut. Pourquoi n'a-t-il pas exercé une action politique plus efficace? La raison en est d'abord dans les divisions et l'aveuglement de la Législative; puis, dans la parole même de Victor Hugo. Cette parole ample, sonore, imagée, ne se confine pas volontiers dans l'objet précis du débat. Elle le dépasse trop souvent, et le fait parfois oublier. Puis, on y sent moins d'accent persuasif que de rhétorique. La conviction y est

1. Victor-Hugo (1802-1885). On ne trouvera ici que les dates de la vie politique de Hugo. Pair de France en 1845, député à la Constituante et à la Législative, il a vécu dans l'exil sous l'Empire. En 1871 il est entré à l'Assemblée Nationale, et a siégé jusqu'à sa mort au Sénat de la troisième République.

bien. Si le passé de Victor Hugo pouvait inspirer quelques doutes à cet égard, la suite des événements a mis dans leur tort ceux de ses contemporains qui hésitaient à lui faire confiance. Mais le rhéteur perçait sous l'orateur, comme il perce, jusque dans quelques-unes de ses plus belles pièces, sous le poète. Et il arrivait qu'au lieu d'incendier, toute cette flamme glaçât les cœurs. Victor Hugo parlait très éloquemment; l'Assemblée, peu touchée, votait très mal. Cependant si la République et la liberté ne trouvèrent pas en lui, à cette date, un défenseur habile et heureux, on ne peut refuser à Victor Hugo l'honneur d'avoir jeté sur leurs derniers moments l'éclat d'une parole majestueuse.

Au lendemain du coup d'État, Louis-Napoléon fit démolir sous ses yeux, dans la cour du Palais-Bourbon, la tribune de l'Assemblée nationale. Il ne lui suffisait pas d'avoir fermé la bouche à tant d'hommes éloquents. Les planches mêmes où ils s'étaient tenus debout devaient disparaître. La France était avertie que le règne du silence commençait.

LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

Les Journaux. — Les brochures et les journaux — les journaux surtout — ont pullulé en 1848, et dans les années qui suivirent. Mais on ne saurait dire que cette abondante floraison ait fait connaître de grands talents ignorés jusqu'alors. Plusieurs d'entre les journaux du temps ont une réelle importance au point de vue de l'histoire des idées. Bien peu offrent une valeur littéraire. D'autre part, la lutte des partis a été trop ardente, durant ces trois années, pour permettre soit les longues méditations d'où sortent les grands ouvrages de politique, soit même les soins et la recherche qui assurent au pamphlet une place dans l'histoire de la littérature. Il faudrait renoncer à trouver durant cette crise un écrivain politique, digne d'être tiré de pair, si Proudhon n'avait alors rempli l'air du fracas de ses théories.

Proudhon. — Proudhon[1] n'est pas, tant s'en faut, le produit direct de la révolution de Février. Il avait commencé de

1. Proudhon (1809-1865). Publiciste, il critique les doctrines des économistes

penser et d'écrire depuis longtemps, quand elle éclata. Et il possédait, ainsi qu'il arrive presque toujours, la plupart de ses idées maîtresses. Elles sont déjà dans les deux *Mémoires* de 1840 et 1841 sur la propriété. Mais la révolution de Février a beaucoup agi sur Proudhon. Il s'est senti comme obligé d'apporter, sur l'heure même, la solution pratique du problème social, solution dont ses travaux antérieurs démontraient la nécessité, et semblaient promettre la révélation. D'autre part, agitateur en chambre jusque-là, il voyait la place publique et les assemblées s'ouvrir devant lui. Il allait pouvoir déchaîner sa verve, mettre en liberté ses instincts de polémiste. C'est à quoi il se résolut, après quelques semaines d'un recueillement inquiet.

Avec l'année 1848 commence pour Proudhon une courte période d'activité dévorante et tumultuaire. Il est journaliste, il est représentant du peuple. Journaliste, il a, comme il dit lui-même, quatre feuilles tuées sous lui. Représentant du peuple, il scandalise l'Assemblée en portant à la tribune une proposition d'impôt sur le revenu, qui jetait les bases d'une société nouvelle. Tous les partis, tous les hommes politiques marquants subissent tour à tour le choc de son ironie, et de sa dialectique implacable. Quand une condamnation de presse vient interrompre l'expérience commencée et bientôt défaillante de la *Banque du peuple*, c'est un soulagement pour tout le monde, et peut-être pour Proudhon lui-même. Nul n'a fait plus de bruit, à cette date, et il y a lieu de penser que bien peu ont fait plus de mal au régime établi. Car bien peu ont fourni à ses ennemis plus de griefs, imaginaires ou réels, plus de causes d'effroi ou d'indignation. Proudhon a été un dissolvant redoutable, dans une société qui avait besoin de cohésion. Mais il a été aussi un écrivain politique et un philosophe politique de haut rang.

Le philosophe politique. — Pour le juger avec équité, comme philosophe politique et comme écrivain politique, il faut oublier les polémiques dont il a été l'instigateur ou la victime. Il faut laisser de côté son mutualisme et son anarchisme. Il faut s'attacher uniquement à sa théorie de la justice, et à sa théorie de la liberté.

et fait lui-même une théorie de la réforme sociale. Il a siégé à la Constituante de 1848, et payé de la prison ou de l'exil la hardiesse de ses vues et son attitude révolutionnaire.

Cette théorie est partout chez Proudhon. Elle s'annonce dans ses plus anciens écrits; elle remplit le dernier, et le plus considérable, *la Justice dans la Révolution et dans l'Église*. Où qu'on la prenne, cette théorie se présente sous l'aspect le plus noble. L'idée de justice emporte, pour Proudhon, l'égale dignité des personnes morales, l'égale participation de tous les membres de la société au gouvernement, le droit de tous à posséder quelque chose. La liberté est dans l'homme. Elle doit être dans la société. Contre les tendances autoritaires du socialisme de son temps, Proudhon a de très hautaines révoltes. L'humanité, dit-il, ne veut plus qu'on l'*organise*, qu'on la *mécanise*. L'homme aspire de toutes ses puissances à la *défatalisation* [1]. Proudhon est seul à parler ainsi. Il est le seul également à saisir le lien qui rattache les uns aux autres tous les grands problèmes. La politique, selon lui, ne saurait être absolument séparée de l'économie politique, ni toutes deux de la morale, ni la morale elle-même, de la philosophie première. Il faut un *Système* pour tout relier, et pour tout résoudre. Le système de Proudhon, c'est par opposition au *Système de l'Église*, qui a prévalu jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, le *Système de la Révolution*.

Il va de soi qu'en résumant, et en abrégeant ainsi, j'affaiblis la pensée de Proudhon. Le lecteur n'aperçoit plus qu'une suite de propositions en l'air et d'affirmations qui lui paraissent dénuées de preuves, là où Proudhon a très rigoureusement enchaîné les parties d'une démonstration, et accumulé les arguments. De même, faut-il renoncer, dans une esquisse aussi rapide et aussi sèche, à rendre l'accent avec lequel Proudhon parle des choses morales. Quand il s'agit du devoir et de la conscience, le novateur téméraire et fumeux fait place à un kantien rigide. Il est bien rare que l'on rende à Proudhon, de ce chef, la justice qu'il mérite. Parce qu'il a beaucoup discuté, parce qu'il a semblé prendre plaisir à renverser les unes sur les autres, comme un château de cartes, toutes les théories des économistes et des socialistes, on ne voit en lui qu'un esprit négatif. Il a pourtant placé comme épigraphe en tête de l'un de ses ouvrages : *Destruam et ædificabo*. Et il est impossible, à qui

1. *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, t. III, p. 228.

le lit avec soin, de nier qu'il ait rempli la seconde aussi bien que la première de ces promesses.

L'écrivain. — Il n'est pas rare d'entendre porter sur Proudhon écrivain un jugement aussi sévère et aussi injuste que sur Proudhon philosophe. Les vices de sa manière, on les devine. Comment un homme qui a tant écrit, et si hâtivement, ne serait-il pas inégal et heurté? Comment un dialecticien, épris à ce point d'éristique, ne verserait-il pas quelquefois dans la subtilité? Comment ce grand passionné ne ferait-il pas des phrases?... Il est très vrai que tous ces défauts se rencontrent chez Proudhon, et d'autres encore. Mais ils sont, aux bons endroits, emportés et comme lavés par le flot puissant de la pensée et de l'expression.

La langue de Proudhon, dans son fond, est saine, bien française. Il est toujours éloquent. Il a parfois la finesse et la grâce, un peu noyées dans le torrent trop impétueux du discours. Pour les trouver, il faut les chercher; mais on les trouve. A côté des lenteurs de l'improvisation, Proudhon a le raccourci sobre et saisissant de la pensée. On rencontre enfin chez lui, plus souvent qu'il ne semblerait, l'absolue simplicité des maîtres.

BIBLIOGRAPHIE

RESTAURATION. — **Textes**. — **De Bonald**, *Œuvres complètes*, 10 vol. 1817-29. — **Benjamin Constant**, *Cours de politique constitutionnelle*, pub. par Laboulaye, 2 vol. 1861. — **Courier**, *Œuvres*, 4 vol. 1834. — **Béranger**. *Œuvres posthumes, œuvres complètes*, 2 vol. 1857. — *Ma biographie*, 1857. — *Correspondance*, 4 vol. 1860. — **De Serre**, *Discours*, 2 vol. 1866. — **Royer-Collard**, *Vie politique de M. Royer-Collard, ses discours et ses écrits*, par de Barante, 2 vol. 1861.

Critique. — SUR BONALD : **Sainte-Beuve**. *Lundis*. t. IV. — **Faguet**, *Politiques et moralistes du XIXe siècle*, 1re série. — SUR BENJAMIN CONSTANT : **Sainte-Beuve**, *Lundis*, t. XI; *Portraits littéraires*, t. III; *Nouveaux Lundis*, t. I et X. — **Faguet**, *Politiques et moralistes du XIXe siècle*, 1re série. — SUR COURIER : **Sainte-Beuve**, *Lundis*, t. VI. — SUR BÉRANGER : **Sainte-Beuve**, *Lundis*, t. II, t. XV; *Nouveaux Lundis*, t. I. — SUR DE SERRE : **Charles de Lacombe**, *Le comte de Serre, sa vie et son temps*, 2 vol. 1881. — SUR ROYER-COLLARD : **Spuller**, *Royer-Collard*, 1895.

MONARCHIE DE JUILLET. — **Textes**. — **Casimir Perier**, *Opinions et discours*, pub. par Ch. de Rémusat. 4 vol. 1838. — **Duc de Broglie**, *Écrits et discours*, 3 vol. 1863. — **Guizot**, *Histoire parlementaire de France*, recueil complet des discours prononcés de 1819 à 1848, 5 vol. 1863. — **Thiers**, *Discours parlementaires*, 16 vol. 1879 et années suivantes. —

O. Barrot, *Mémoires posthumes*, 4 vol. 1875-76. — **La Fayette**, *Mémoires, correspondances et manuscrits*, 6 vol. 1838. — **Lamartine**, *La France parlementaire, discours et écrits politiques*, 6 vol. 1864-65. — **Berryer**, *Discours parlementaires*, 9 vol. 1872. — **Cormenin**, *Pamphlets divers*, de 1831 à 1851. — **A. Carrel**, *Œuvres politiques et littéraires*, 5 vol. 1857-59. — **Tocqueville**, *Œuvres complètes*, 9 vol. 1860-65; *Souvenirs*, 1 vol. 1893.

Critique. — Sur Casimir Perier : *Notice historique*, par **Ch. de Rémusat**, *La politique conservatrice de C. Perier*, par le comte **de Montalivet**, ensemble 1 vol. 1874. — Sur le duc de Broglie : **Sainte-Beuve**, *Lundis*, t. II. — Sur Guizot : **Sainte-Beuve**, *Lundis*, t. II; *Nouveaux Lundis*, t. I et t. IX. — **Lanfrey**, *Études et portraits politiques*, 1863. — **É. Faguet**, *Politiques et moralistes du XIXe siècle*, 1re série. — **A. Bardoux**, *Guizot*, 1894. — Sur Thiers : **Sainte-Beuve**, *Premiers Lundis*, t. I; *Portr. contemp.*, t. IV; *Lundis*, t. I, XII, XIV, XV; *Nouveaux Lundis*, t. III. — **De Rémusat**, *Thiers*, in-12, 1889. — Sur Lamartine : **Sainte-Beuve**, *Premiers Lundis*, t. I; *Lundis*, t. I, IV, IX, X, XI; *Portraits contemp.*, t. I et II. — **Henry Michel**, *L'Idée de l'État*, 1896. — Sur Berryer : **E. Lecanuet**, *Berryer, sa vie et ses œuvres*, 1893. — **Charles de Lacombe**, *Vie de Berryer, d'après des documents inédits*, 3 vol. 1894-1895. — Sur Cormenin : **Ch. Lenormand**, *Timon et ses pamphlets*, dans le *Correspondant*, t. X. — Sur A. Carrel : **Sainte-Beuve**, *Lundis*, t. VI; *Premiers Lundis*, t. III. — **Lanfrey**, *op. cit.* — **Nisard**, *Études de critique littéraire*, 1858. — Sur Tocqueville : **Sainte-Beuve**, *Prem. Lundis*, t. II; *Lundis*, t. XV; *Nouv. Lundis*, t. X et XI. — **Henry Michel**, *op. cit.* — **E. D'Eichthal**, *A. de Tocqueville et la Démocratie libérale*, 1897.

Deuxième République. — **Textes**. — **Ledru-Rollin**, *Discours politiques et écrits divers*, 2 vol. 1879. — **Louis Blanc**, *Discours politiques*, 1 vol. 1882. — **Michel de Bourges**, *Discours*, 1 vol. 1840. — **Victor Hugo**, *Actes et paroles*, 3 séries; 1re série : *Avant l'exil*, dans *Œuvres complètes*, 48 vol. 1880 et années suivantes. — **Montalembert**, *Œuvres*, 9 vol. 1861. — **Proudhon**, *Œuvres complètes*, 33 vol. 1868-76; *Correspondance*, 14 vol. 1875.

Critique. — Sur de Falloux : **Sainte-Beuve**, *Lundis*, t. XV; *Nouv. Lundis*, t. I. — **Louis Veuillot**, *Le comte de Falloux et ses mémoires*, 1888. — Sur Montalembert : **Sainte-Beuve**, *Premiers Lundis*, t. II; *Lundis*, t. I; *Portr. contemp.*, t. II. — **Th. Foisset**, *Le comte de Montalembert*, 1877. — **Mgr Ricard**, *L'École menaisienne, Montalembert*, 1884. — **Ch. de Mazade**, *Portraits d'histoire morale et politique du temps*, 1875. — Sur Dufaure : **G. Picot**, *M. Dufaure, sa vie et ses discours*, 1883. — Sur Proudhon : **Sainte-Beuve**, *P.-J. Proudhon, sa vie et sa correspondance*, 1873. — **Henry Michel**, *op. cit.* — **A. Desjardins**, *P.-J. Proudhon, sa vie, ses œuvres, sa doctrine*, 2 vol. 1896.

CHAPITRE XIII

LA CRITIQUE

De 1820 à 1850 [1].

L'histoire de la critique de 1820 à 1850 a été l'histoire de la querelle du *romantisme* et du *classicisme*. Tout au plus, aux approches de 1850, la critique s'avise-t-elle de l'apparition de la littérature *réaliste*, ce qui la fait entrer elle-même dans une nouvelle phase. Nous avons donc à nous occuper d'abord des critiques qui ont poussé au mouvement romantique, ensuite de ceux qui ont représenté le parti de la résistance.

Dans chacun de ces deux camps nous interrogerons d'abord les artistes eux-mêmes, les producteurs, les « auteurs » proprement dits, en tant qu'ils ont pris parole de critique dans leurs préfaces ou manifestes; — ensuite les critiques professionnels; — enfin les journaux et revues littéraires. Et cela fera quelquefois repasser les mêmes noms propres sous les yeux du lecteur; mais chaque méthode a ses inconvénients et nous en avons vu de moins graves à celle-ci qu'à une autre.

I. — Critique romantique : les « auteurs » et leurs manifestes.

Victor Hugo. — Chateaubriand et Mme de Staël avaient donné l'exemple d'auteurs se faisant critiques pour donner le

1. Par M. Émile Faguet, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

précepte en même temps que l'exemple, et la loi de leur art en même temps que l'œuvre d'art elle-même. Ils avaient même donné la définition complète de ce que devait être après eux le romantisme, l'un revendiquant les droits de l'imagination et de la sensibilité, préconisant le sentiment religieux, ramenant au goût du moyen âge et des temps chrétiens; l'autre appelant ou rappelant les Français à l'étude et à l'imitation des littératures étrangères et affirmant que la littérature devait devenir « européenne ».

Ils furent compris confusément, mais suivis avec docilité. Victor Hugo, dans ses premières préfaces, tout en jurant toujours qu'il ignorait profondément ce qu'étaient romantisme et classicisme, se montre romantique très décidé en proclamant que désormais la poésie sera religieuse ou ne sera point et que « l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et religieuses »; et toute sa pensée, jusque vers 1828, est comme tout imprégnée de Chateaubriand.

En 1828, dans la dernière préface des *Odes et Ballades*, il s'avise que l'art nouveau n'est autre chose que « le libéralisme en littérature », et il étonne bien des gens; car jusque-là qui disait libéral disait voltairien et les libéraux étaient classiques par amour et reconnaissance à l'égard du XVIIIe siècle; mais il a raison en ce sens que le romantisme est affranchissement des vieilles règles classiques, d'une part, et d'autre part littérature personnelle, comme le libéralisme est individualisme et proclamation des droits de l'individu.

Plus tard Hugo insista surtout, en toutes ses préfaces ou manifestes, sur le rôle social du poète et de l'artiste considérés comme des civilisateurs, des éclaireurs du genre humain, prêtres et mages du monde moderne; mais dès lors il se définissait lui-même, ou ses prétentions, plutôt qu'il ne définissait le romantisme et n'en donnait les véritables caractères.

Dans le domaine particulier de la littérature dramatique, par la *Préface de Cromwell*, il affirmait que le drame devait être *vraiment historique*, avec recherche des documents et « couleur locale »; qu'il ne devait plus se soucier des règles classiques, ni spécialement des trois unités, enfin et surtout qu'il devait être

la combinaison constante du tragique et du comique sans même omettre le burlesque, puisque, qu'il soit historique ou contemporain ou même romanesque, il est l'imitation de la vie, qui est toujours mêlée de tristesses, de joies et de ridicules.

Enfin on peut et on doit remarquer que, surtout plus tard avec son *William Shakspeare*, mais déjà, à l'époque qui nous occupe, avec son *Mirabeau* (1834), Victor Hugo donnait l'exemple de cette « critique des beautés » qu'avait recommandée Chateaubriand, ou de cette critique par admiration, qui consiste à se récrier sans relâche comme sans discernement sur les qualités d'un ouvrage; qui a pour principe qu'exclure ou préférer c'est par définition ne pas comprendre; qui a pour devise le *pulchre*, *bene*, *recte* d'Horace; qui devient très vite la critique extatique; qui, par définition, est la négation même de la critique et qui, plus stérile peut-être que le dénigrement lui-même, devait être imitée par les derniers des romantiques, Paul de Saint-Victor, par exemple, avec autant de talent que peu de bon sens. — Telle est, sommairement, la contribution de Victor Hugo à la critique.

Alfred de Vigny. — Moins batailleur et moins dogmatique, Vigny, en essayant, à son tour, d'acclimater Shakspeare en France faisait remarquer que la plus grande source de poésie nous avait manqué pendant que nous nous obstinions à nous attarder auprès des anciennes, après les avoir épuisées; et, d'autre part, il tournait nos esprits du côté de cette « poésie philosophique » pour laquelle notre histoire littéraire prouve que nous ne sommes point mal faits, qui pouvait être tout un renouvellement de notre art littéraire, et qui, précisément, avait été comme oubliée dans les programmes des premiers excitateurs du mouvement romantique.

Vigny est bien en effet le premier des modernes (puisque l'*Hermès* de Chénier n'a été que projeté) qui ont « mis en scène une pensée philosophique sous une forme épique ou dramatique ». Il le faisait; il savait qu'il le faisait, il disait qu'il le faisait, et il invitait à faire de même. Mais son exemple a été d'une conséquence bien plus grande que ses leçons, qui furent toujours rares et courtes et données comme avec une discrétion dédaigneuse, conformément au caractère de l'illustre auteur.

Lamartine. — Lamartine ne tenait pas davantage à exposer des théories. Considéré, même par ses contemporains, comme en dehors de la bataille littéraire et comme planant au-dessus d'elle, applaudi de tous, sans aucune exception ni aucune réserve jusqu'à la publication de la *Chute d'un ange* (1838), qu'avait-il besoin de faire la théorie de son art, puisqu'il n'avait pas à le défendre? Et du reste il s'en souciait peu. Et du reste, il avait aussi peu que possible ce qu'on appelle l'esprit critique. Cependant, dans son discours-préface sur *les Destinées de la poésie* (1834) et dans son discours de réception à l'Académie française (1836), il se réclamait, comme presque toute sa génération, de Chateaubriand et de M[me] de Staël; il considérait la renaissance poétique de 1820 comme une réaction contre le matérialisme de l'époque impériale, qu'il détesta toujours; il affirmait que « la poésie, morte avec le spiritualisme dont elle est née », ressuscitait avec les idées spiritualistes; il estimait qu'à l'avenir la poésie ne serait plus guère ni lyrique dans le sens ancien du mot, ni épique, ni même dramatique, le drame se faisant populaire; mais qu'elle serait « philosophique, religieuse, politique et sociale », qu'elle serait « la raison chantée »; qu'elle serait « intime surtout, *personnelle*, méditative et grave »; qu'elle ne serait plus un exercice ou un divertissement, mais une confidence et un épanchement d'âme à âme, « non plus un jeu d'esprit, un caprice mélodieux de la pensée légère et superficielle; mais l'écho profond, réel, sincère des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme ». « Ce sera l'homme lui-même et non plus son image, l'homme sincère et tout entier. »

Cette transformation n'est pas une espérance de l'illustre auteur; c'est un fait qu'il observe et dont les premières manifestations remontent assez loin : « La poésie s'est dépouillée de plus en plus de sa forme artificielle; elle n'a presque plus de forme qu'elle-même, et à mesure que tout s'est spiritualisé dans le monde, elle aussi se spiritualise. Elle ne veut plus de mannequin; elle n'invente plus de *machine*; car la première chose que fait maintenant le lecteur, c'est de dépouiller le mannequin, c'est de démonter la machine et de chercher la poésie dans l'œuvre poétique et de chercher aussi l'âme du poète sous sa poésie. »

Et, dans son discours de réception à l'Académie française, Lamartine saluait magnifiquement cette « jeunesse studieuse et pure qui s'avançait avec gravité dans la vie ». Il constatait le renouvellement et le rajeunissement de tous les genres littéraires sans exception : de la philosophie « rougissant d'avoir brigué la mort et revendiqué le néant », retrouvant sa vitalité et sa force et « ses titres » dans le spiritualisme, et « redevenant divine en reconnaissant son Dieu » ; — de l'histoire « qui s'étend et s'éclaire », qui « voit des idées sous les faits, et suit le progrès du genre humain dans la marche sourde et lente de la pensée plus que dans ces journées sanglantes qui élèvent ou précipitent la fortune d'un homme sans rien changer au sort de l'humanité » ; — de la poésie, autrefois « jeu stérile de l'esprit » et « habile torture de la langue », qui, maintenant, se souvenant *et de ses origines et de sa fin*, redevient « la fille de l'enthousiasme et de l'inspiration », se fait « l'expression de ce que l'âme a de plus inexprimable », et après avoir « enchanté de ses fables la jeunesse du genre humain, s'élève de ses ailes plus fortes, jusqu'à la vérité, aussi poétique que les songes ».

Lamartine n'a jamais pu exprimer et exposer que des idées très générales ; mais il faut bien savoir que le fond même de la révolution romantique n'a jamais été mieux saisi que par lui et n'a jamais été mieux exprimé que dans les formules un peu trop générales, mais essentielles, que nous venons de reproduire.

Stendhal. — Stendhal doit-il être compté comme auteur romantique et comme critique romantique? On ne sait trop ; mais ces classifications que seule la postérité peut faire étaient bien indécises à cette époque et c'est Stendhal même qui, dressant la liste des « romantiques » de 1823, la donnait textuellement telle que la voici : « Lamartine, Béranger, de Barante, Fiévée, Guizot, Lamennais, Victor Cousin, général Foy, Royer-Collard, Fauriel, Daunou, Paul-Louis Courier, Benjamin Constant, de Pradt, Étienne, Scribe ».

Tant y a que Stendhal batailla avec ardeur pour le mouvement romantique de 1820 à 1830 environ. Il était extrêmement personnel et original dans les jugements, jusqu'à y être paradoxal, et paradoxal jusqu'à y être un peu stupéfiant. Il jugeait que les

« Odes » de Béranger étaient les fruits « de la défiance et de la solitude comparative »; que le rire de Molière est « amer et imbibé de satire », tandis que le rire d'Aristophane est celui « d'un homme qui fait rire une société de gens légers et aimables cherchant le bonheur par tous les chemins ». Il ne distinguait aucunement Chateaubriand de Marchangy, trouvait Lamartine « creux et vide », Hugo « exagéré, ridicule et somnifère », Vigny « lugubre et niais ».

Et voilà un singulier romantique. Cependant il l'était ou croyait l'être. Il détestait Racine, Voltaire et Buffon. Il aimait le moyen âge, non point pour ses sentiments religieux, mais pour son caractère tragique, et le xvi[e] siècle pour son « énergie » et ses « beaux crimes ». Il fit en 1822 une brochure qui est un petit volume à peu près de la même longueur que la *Préface de Cromwell*, qu'il intitula *Racine et Shakspeare*, et qui est un des grands manifestes de la nouvelle école. C'est là qu'on trouve cette définition devenue si fameuse et mille fois répétée parce qu'elle est à peu près inintelligible, du « romanticisme », comme il disait : « Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples des œuvres littéraires, qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus grand plaisir possible ». — D'où il suit que tout ouvrage qui réussit est romantique au moment où il paraît et cesse de l'être une ou deux générations après. Le reste du livre est souvent aussi confus et tout autant un pur rien que cette définition célèbre. On y voit pourtant que Stendhal, en croyant défendre le romantisme, l'incriminait plutôt, mais défendait et préconisait quelque chose qui devait venir plus tard, à savoir le *réalisme*.

Il voulait au théâtre « l'illusion parfaite » ; il louait Shakespeare surtout pour son observation pénétrante et profonde; il blâmait Voltaire surtout de ce qu'il ne sait pas « peindre des caractères » ; il recommandait la couleur locale, et, plus spécialement, d'un mot qui est très bon, « l'originalité du lieu », et sur cette affaire l'auteur de la *Préface de Cromwell* s'est beaucoup souvenu de Stendhal.

Enfin plus tard, un peu çà et là, et particulièrement dans son *Introduction à l'histoire de la peinture en Italie*, il a eu l'intuition, très vague et dont il n'a rien tiré, mais encore il a eu

l'intuition de la *Théorie des milieux*, devenue si féconde aux mains de Taine. Il a dit : « Mon but est d'expliquer comment chaque civilisation *produit* ses poètes », et, s'il ne l'a pas fait, du moins a-t-il eu l'idée de le faire. Il a dit, bien témérairement, mais il a dit : « Le climat tempéré et la monarchie font naître des admirateurs de Racine; l'orageuse liberté et les climats extrêmes produisent des enthousiastes de Shakespeare » ; et ces idées confuses ont au moins ce mérite, ou au moins cette bonne fortune, qu'elles ont très vivement frappé l'esprit d'autres critiques, et, systématisées par eux, sont devenues toute une méthode, à coup sûr intéressante, de critique littéraire et de critique d'art.

Ce qu'on peut dire en résumé de Stendhal c'est qu'il a voulu donner une théorie du romantisme et qu'il a donné les éléments d'une théorie du réalisme, semblable à tous les « auteurs », qui, quand ils se font critiques, ne peuvent guère donner autre chose que la théorie de la forme d'art qui est la leur.

Alfred de Musset. — Musset était essentiellement capricieux et infiniment mobile. Aussi sa critique, car il a fait de la critique, serait difficile à ramener à l'unité. Il a commencé par être romantique avec une sorte d'outrance fantasque, où personne, et non pas même lui, ne pouvait savoir s'il y avait surtout de l'excès ou surtout de l'ironie et si c'était l'hyperbole du romantisme ou si c'en était la parodie. Au fond il s'amusait en enfant prodigue et n'avait aucune idée littéraire arrêtée.

Puis il se moqua très spirituellement du romantisme, ou, au moins, de quelques manies romantiques. Il railla l'affectation de la couleur locale :

> Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
> Quelque ville aux toits bleus, quelque blanche mosquée,
> Avec l'horizon rouge et le ciel assorti...

les airs moroses des René et des héros byroniens :

> Dire qu'il est grognon, sombre et mystérieux,
> Ce n'est pas vrai, d'abord, et c'est encor plus vieux...

le jeune homme sentimental et pleurnicheur des *Méditations* :

> Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelle,
> Les amants de la nuit, des lacs, des cascatelles,
> Cette engeance sans nom qui ne peut faire un pas
> Sans s'inonder de vers, de pleurs et d'agendas.

Cela tout en exprimant son dégoût pour la « littérature noble » et pour la littérature de perpétuelle imitation.

Plus tard, en 1836, il s'insurge complètement contre le romantisme dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, accusant la littérature romantique de sonner le creux, de ne se préoccuper que de la forme, de courir après les images et de n'être bientôt plus qu'une « littérature d'adjectifs ».

Mais voilà qu'il s'avise que « les plus désespérés sont les chants les plus beaux »; que « celui qui ne sait pas pendant les nuits brûlantes.... » s'agiter et s'exciter de manière à être un peu plus qu'à moitié fou, n'est pas un poète. Celui-là

Il peut tant qu'il voudra rimer à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse.
Grand homme si l'on veut, mais poète, non pas.

Et qu'est-ce à dire? Que Musset refuse le nom de poète aussi bien à Hugo qu'à Delille et pour mêmes raisons; mais revient à la doctrine même du romantisme le plus effréné et truculent, qui était que la poésie est une exaltation sublime de la sensibilité, de l'imagination, de l'enthousiasme.

Ce qu'on peut donc retenir des idées ou plutôt des goûts littéraires de Musset, c'est qu'il n'a aimé ni le classique, ni le romantisme laborieux, patient, « artiste »; ni le classique, ni ce romantisme qui devait plus tard devenir l'art « impassible », sculptural et minutieux des « Parnassiens »; et qu'il n'a aimé, un peu comme tout le monde, que ce qu'il faisait.

Casimir Delavigne. — Un nom qu'on sera peut-être étonné de rencontrer parmi ceux des « auteurs » qui ont fait acte de critique, et de critique dans le sens des innovations romantiques, est celui de Casimir Delavigne. Il ne faut pas oublier pourtant que les *Vêpres siciliennes* dès 1819, le *Paria* en 1821, sont des œuvres dramatiques tellement en dehors de la formule « classique » telle qu'on la connaissait jusqu'en 1825, que les hommes du temps n'y ont pu voir que des innovations très hardies, et qu'ils n'y ont pas vu en effet autre chose. Il faut se rappeler aussi que dans les listes que les romantiques dressaient de leur contingent jusqu'en 1830 le nom de Casimir Delavigne revient toujours. Et enfin Casimir Delavigne se considé-

rait lui-même sinon comme un romantique, nom que les romantique mêmes n'aimaient pas à se donner, mais comme un novateur et un peu comme un révolutionnaire, ce qui n'était pas si faux, à tout prendre. Ce fut l'occasion la plus solennelle qu'il choisit pour lancer lui aussi son manifeste sur cette affaire. C'est dans son discours de réception à l'Académie française qu'il le plaça (1825). En un langage assez éloquent et même d'une belle allure poétique, il représentait le poète dramatique comme courant une mer remplie d'écueils et traversée d'orages. Et tout à coup, aux approches d'un promontoire inquiétant, devant une mer nouvelle et inconnue, le Génie des Tempêtes se dresse devant l'imprudent navigateur et lui prédit la mort s'il ose franchir les anciennes limites. Et le conquérant de l'inconnu doit marcher cependant, poursuivre sa route et braver les sinistres. Ce langage était assez significatif et il était très hardi, et il ne dut pas être du goût de la majorité de l'Académie française. Plus tard Casimir Delavigne se sentit « dépassé », et sans précisément modifier son système dramatique, surtout sans essayer de lutter en audace et en excentricité avec ses jeunes rivaux, il conçut bien quelque aigreur de girondin contre montagnard : « Ce n'est pas bon ce que fait Hugo, ce n'est pas bon ce que fait Dumas, disait-il assez finement, mais ça empêche de trouver bon ce que je fais. »

Henri Heine. — Il convient de nommer Henri Heine, le grand poète allemand qui passa chez nous la plus grande partie de sa vie, au moins comme un témoin littéraire singulièrement compétent des choses qui s'écrivaient ici. Il a été très mêlé pendant le règne de Louis-Philippe à la vie littéraire de la France ; il a connu, et personnellement, presque tous les grands écrivains d'alors. Il était un peu aimé d'eux et singulièrement estimé et affreusement craint ; parce qu'on répétait à son propos ce que Voltaire avait dit de Grimm : « Quel est donc cet Allemand qui s'avise d'avoir plus d'esprit que nous? » Il a beaucoup parlé littérature française dans les correspondances que, comme Grimm aussi, il envoyait à l'étranger, et qui ont été en partie réunies dans son volume intitulé *Lutèce*. Il détestait Victor Hugo, ce qui se comprend assez quand on songe que Victor Hugo a le génie du lieu commun et du développement et que

Henri Heine est le poète le plus personnel, le plus original et le plus délicieusement concis qui peut-être se soit vu. Il respectait un peu froidement Lamartine et quelquefois l'égratignait discrètement d'une épigramme. Il adorait Béranger et Musset, ce qui relativement au dernier se comprend, sans peine, et relativement au premier doit faire réfléchir. Il faut songer que Béranger lui plaisait par la précision savante du cadre étroit où il enserrait ses petites œuvres, et, toutes différences parfaitement reconnues entre un homme de génie et un homme de talent, il faut convenir qu'il y a des analogies entre l'*art* de Henri Heine et les artifices de Béranger. Quant à Musset, le poète élégiaque et ironiste d'outre-Rhin voyait en lui un jeune homme vêtu de noir qui lui ressemblait comme un frère; il savait que la *Nuit de décembre*, si elle n'avait pas été de Musset, aurait été de Henri Heine, et sans se préoccuper outre mesure de ce qu'il y a, parfois, de rhétorique dans l'œuvre de Musset, il saluait amoureusement les mots profonds de sensibilité ardente et les mots charmants d'espièglerie spirituelle, et disait : « La muse de la Comédie l'a baisé sur les lèvres et la muse de la Tragédie sur le cœur. »

II. — Critique romantique : les critiques proprement dits.

Il y a eu peu de critiques proprement dits, de critiques professionnels, dans le camp romantique, et ceci est déjà à considérer. Il est très rare que la critique devance les mouvements littéraires et il est très fréquent qu'elle les suive. C'est pour cela que les initiateurs d'un mouvement littéraire sont obligés de s'improviser critiques eux-mêmes pour qu'il y ait quelqu'un qui les explique avec complaisance, et ils sont dans la situation de l'inconnu qui, entrant dans un salon, s'excuse de se présenter lui-même. Les romantiques n'ont eu guère pour les présenter au monde que Stendhal, qui, comme nous avons vu, les comprenait peu et les aimait mal, Simonde de Sismondi, Fauriel, Magnin, qui n'était qu'un demi-partisan, Sainte-Beuve pendant un temps assez court, et Jules Janin, avec les

intermittences qui s'expliquent par la légèreté de son caractère, aussi bien que par certaines difficultés de sa situation littéraire.

Simonde de Sismondi. — Sismondi était prédestiné au romantisme par ses premières attaches et fréquentations. Né à Genève, d'origine italienne, ayant séjourné près de deux ans en Angleterre et cinq années entières en Italie, admis dans l'intimité de Mme de Staël et de Benjamin Constant, professeur de littérature à Genève de 1812 à 1814, Simonde de Sismondi était comme le lien naturel entre les littératures étrangères et la littérature française, et éminemment propre à faire passer dans celle-ci quelque chose de celles-là. On sait qu'il fut surtout historien; mais son livre *De la littérature du midi de l'Europe*, publié en partie dès 1813, remanié et complété depuis, fut d'une très grande influence sur le mouvement romantique et au moins aussi puissant dans ce sens que *l'Allemagne* de Mme de Staël avait pu l'être. Si le romantisme a cru être allemand, c'est à Mme de Staël qu'il le doit; s'il a été anglais, et il le fut un peu, c'est à Byron et à Walter Scott surtout qu'il en est redevable et aussi aux traducteurs de Shakespeare. Mais on sait assez qu'il fut surtout italien et espagnol, si tant est qu'il fut étranger, ce qu'encore on a beaucoup exagéré, et dans la mesure où il a été italien et espagnol, c'est à Simonde de Sismondi et à Émile Deschamps, à peu près exclusivement, qu'il a dû de l'être. Le laborieux et gauche Sismondi doit être compté comme un des fondateurs du romantisme en France.

Fauriel. — Fauriel a rendu au public français les mêmes services, peut-être avec moins d'autorité, et certainement avec plus de talent. Personne ne connut mieux les littératures étrangères que cet officier des armées de la République et ce secrétaire du ministre de la police Fouché. Très solide en grec et en latin, possédant l'arabe et abordant l'un des premiers en France le sanscrit, aucune langue ne lui fut inconnue. Il traduisait pour les Français de l'allemand et de l'italien et accompagnait les traductions de commentaires et préfaces où la hardiesse s'alliait au bon sens. « Esprit sagace, dit Sainte-Beuve, libre de préventions, adonné pendant des années aux investigations les

plus actives et aux recherches silencieuses, *particulièrement doué du génie des origines*, il comprenait les choses par leur esprit même et les exprimait ensuite sans rien y ajouter d'étranger. » Il était lié avec Monti, avec Manzoni, causait de Dante avec eux et ensuite consignait leurs observations et les siennes dans son *Dante et les origines de la littérature italienne.* Il était bien romantique, même en un temps où le mot n'était pas en usage, par un peu d'éloignement à l'égard des siècles classiques, par son goût des littératures étrangères, par cette curiosité qu'il portait à chercher partout quelque fleur un peu cachée de poésie populaire, neuve, fraîche de senteur, un peu sauvage (*Chants populaires de la Grèce moderne*). Il l'était encore, dans tel discours *préliminaire* à sa *Parthénéide*, par une classification toute nouvelle des genres littéraires répartis non plus par leur forme, mais par leur esprit. Il l'était dans sa *Théorie de l'art dramatique* en attaquant très vivement les *unités* classiques. Sans éclat ni prétentions il a insinué dans l'esprit public beaucoup d'idées nouvelles.

Charles Magnin. — Magnin, qui fut quelque temps son suppléant à la chaire de littérature étrangère en Sorbonne, est un homme de moindre valeur, mais de même esprit. Il n'était qu'un étudiant à l'époque où le romantisme se déclara; mais quelque temps après, entré à la rédaction du *Globe* (1824), il soutint avec la mesure qu'il fallait avoir à cet égard dans ce journal et qui était dans son caractère, la cause des novateurs les plus illustres. Il fut avec Victor Hugo dans la « bataille d'*Hernani* » et se tint ferme sur cette doctrine que le romantisme était un renouvellement de la pensée française qui n'en altérait nullement le fond et qui n'était nullement une défection et désertion à l'étranger. C'est ainsi qu'il aimait à rattacher Victor Hugo en tant que poète dramatique à Corneille plutôt qu'à Shakespeare. La Révolution de 1830, à laquelle il avait pris part, à côté de son malheureux ami Farcy, en fit un personnage officiel. Il fut attaché à la Bibliothèque royale et suppléa deux ans Fauriel (1834-1835). Il a écrit une excellente étude, malheureusement inachevée, sur les *origines du théâtre en Europe*, une *Histoire des marionnettes* et quelques autres ouvrages d'érudition.

Théophile Gautier. — Jules Janin[1]. — Gautier doit être nommé ici, puisque, dès la période qui nous occupe, il a fait quelque acte de critique, soit en plaisantant, quoiqu'il fût très romantique, quelques manies et travers de la jeunesse romantique, dans les *Jeune-France* (1833), soit en caractérisant, et merveilleusement, certains aspects du génie de Shakespeare dans *Mademoiselle de Maupin* (1835). Mais il n'y doit être que nommé, parce que c'est après 1850 qu'il se consacra décidément et presque exclusivement à la critique, et c'est à cette époque que nous le retrouverons.

Jules Janin fut d'abord un pur romantique et même ce que Gautier appelait un « Jeune-France », c'est-à-dire un romantique outrancier, désordonné, parfaitement superficiel et un peu ridicule, et c'est sous ces couleurs qu'il se présenta au public en 1829 avec *l'Ane mort et la femme guillotinée*, livre qu'on lui a beaucoup reproché et qu'on lui eût reproché bien davantage s'il ne s'en était moqué lui-même avec gaîté.

Il entra en 1830 au *Journal des Débats*, d'abord comme critique dramatique des « petits théâtres », puis comme critique dramatique sans partage à partir de 1835. Il était romantique dans un journal où il ne pouvait l'être tout à fait à son aise, et, du reste, par lui-même, esprit très indépendant et même capricieux, il aimait à ne se laisser guider que par sa sensation actuelle, définissait (beaucoup plus tard) le « feuilleton » « un petit cri de joie que nous arrache le spectacle du jour » et était proprement ce qu'on a appelé de nos jours un « impressionniste ». Il fut frappé de deux choses également très justes : la première, que ce qui avait fait presque tout le succès du romantisme et particulièrement du théâtre romantique, c'était la « couleur locale », ou, pour parler mieux, la couleur historique, en un temps, où, au sortir d'une merveilleuse et étrange histoire, tous les esprits étaient tournés du côté des choses historiques ; la seconde, que ce qui était gage de succès immédiat n'était point gage de durée, et que rien ne se passe plus vite que l'intérêt éveillé par la couleur locale. Il disait à une reprise de *Henri III* en 1840 : « Nous savons maintenant tout le néant de

1. Jules Janin, né à Saint-Étienne en 1804, mort à Paris en 1874.

ce drame qui a été une révolution pendant huit jours... Ç'a été un étonnement général devant cette chose surannée. Il a été écouté avec une défaveur marquée... Mais tous ces détails curieux d'histoire anecdotique avaient été en leur temps un divertissement de curiosité qui allait jusqu'à la passion. L'invention de la couleur locale fut le trait de génie et le coup de partie de la littérature de ce temps-là. »

Il soutenait Hugo avec quelques réserves, soulignait le « succès d'attention sympathique » qu'obtenait une reprise d'*Hernani* en 1838, faisait sur *Ruy Blas* (1838) le meilleur à notre avis, et le plus judicieux article qui ait été écrit à cette époque, blâmant, sans insistance, les invraisemblances les plus fortes; signalant l'acte IV comme un hors-d'œuvre, admirant sans réserve l'acte V, et en général se montrant séduit par le mouvement, la chaleur lyrique et le singulier éclat d'éloquence de cette prestigieuse pièce, et n'hésitant pas à montrer que ce drame, si contesté, lui paraissait le plus beau que Victor Hugo eût écrit.

Très ouvert à toutes les nouveautés, très « libéral », furieux que la « littérature de l'Empire » s'opposât à la représentation d'*Antony* au Théâtre Français, et disant avec quelque exagération : « comme si tout le théâtre antique n'était pas fondé sur l'inceste et tout le théâtre classique moderne sur l'adultère! » appelant de ses vœux (sans s'en rendre absolument compte) un théâtre réaliste, disant à propos d'une pièce (1838) tirée de l'*Eugénie Grandet* de Balzac : « Il a fallu le grand nom de Balzac pour faire admettre Grandet au théâtre. Quelle est cette prudence du public qui exclut de la scène *tout sujet qui palpite dans la société* »; il trouvait dans sa vive et libre intelligence les ressources que d'autres eussent puisées dans une vaste érudition; et il était admirable pour rencontrer ainsi des commencements d'aperçus, si j'ose dire, qui étaient d'une singulière portée.

Il ne pouvait pas souffrir Eugène Scribe et lui a fait une guerre acharnée pendant trente ans. Toute sa polémique sur ce point peut se résumer en deux mots, à savoir que le théâtre de Scribe est purement conventionnel et que Scribe ne sait pas le français; et, si l'on veut (et ce ne serait point si faux), on peut voir là les deux tendances essentielles de Janin. Comme

élève des grands romantiques il aime la belle langue française et trouve épouvantable d'avoir à entendre :

> Car l'appétit est un phénix :
> Toujours il renaît de ses cendres...

et comme curieux de réalisme ou tout au moins de vérité sur la scène, il s'impatiente contre ce monde factice qui s'agite sur le Théâtre de Madame et s'écrie : « Nous n'aimons pas vos colonels, vos petits-maîtres, vos agents de change, vos banquiers, vos vieux soldats, vos petites filles, vos petites soubrettes, vos petits boudoirs, vos petits jardins; parce que ce monde-là n'a jamais ressemblé à rien ni à personne; parce que jamais en France nous n'avons vu nulle part tant de moustaches frisées que chez vous, tant de millionnaires désintéressés que chez vous, tant d'ambassadeurs que chez vous... »

Et l'observation est juste; mais d'une part il faut savoir reconnaître qu'au théâtre la mécanique dramatique est la moitié de l'art, et que personne n'a jamais été aussi habile mécanicien dramatique que Scribe; et d'autre part il faut avouer que si ce théâtre de Scribe était faux il répondait cependant à l'idée que le public se faisait du grand monde ou de la haute bourgeoisie, et c'est une façon d'être vrai. Sainte-Beuve l'a très bien vu, plus fin que Janin, plus fin que tous, et, intervenant pour une fois dans le débat, à la *Revue des Deux Mondes*, en 1840, il faisait remarquer que Scribe a une technique dramatique incomparable, « qu'il est à Beaumarchais ce que Picard est à Molière », et enfin, qu'après tout, « il exprime fort bien le rêve et la conception de la vie dont s'entretient la bourgeoisie moyenne ».

Janin avait beaucoup d'intelligence, beaucoup d'esprit, une sensibilité très vive aux choses d'art et surtout de théâtre; il était capricieux, sensé, fantasque, judicieux, paradoxal, toujours amusant, et, en se jouant, gambadant, et s'ébrouant, il a été de ce hommes singulièrement privilégiés qui sèment au passage une foule d'idées, un peu plus qu'ils n'en ont.

Sainte-Beuve. — Sainte-Beuve doit être placé ici, quitte à revenir à lui plus tard [1]. Il a écrit pendant quarante-cinq ans,

1. Charles-Augustin Sainte-Beuve, né à Boulogne-sur-Mer en 1804, mort à Paris en 1869.

et il a eu au moins trois manières, ayant été d'abord critique romantique, et très novateur, jusque vers 1835, — puis critique beaucoup plus circonspect et sensiblement conservateur jusque vers 1850, — puis enfin plutôt historien littéraire que critique et même, presque, plutôt historien qu'historien littéraire, jusqu'à sa mort. Nous parlerons ici de Sainte-Beuve tel qu'il fut de 1825 à 1850.

C'était un très grand esprit, presque dès ses débuts, d'une compréhension plus vaste, d'une pénétration plus forte et même déjà d'une érudition plus grande que la presque totalité de ses contemporains. A vingt et un ans, quand il commença à écrire, il avait déjà une lecture considérable et très variée, ayant touché aux sciences, à la philosophie, et fait commerce assidu avec la littérature.

Il entra au *Globe* en 1825, et, autant qu'il le pouvait dans un journal qui n'était pas romantique, il soutint les novateurs avec un grand zèle. Il les connaissait très bien. Il n'avait pas été du « Salon », comme il disait (*Conservateur littéraire*, *Muse française*), mais il avait été du « Cénacle » (maison de Victor Hugo après la *Muse française*, vers 1825) et il était de « l'École » (entourage de Victor Hugo vers 1827). Il caractérisait très bien ces débuts, sinon du Romantisme en général, du moins du parti Hugo : « La *Muse française* eut bientôt ses lieux communs, ses fadeurs mythologiques, sa chaleur factice et la plupart des défauts qu'elle reprochait à l'ancienne poésie. Le style qui frappe et enlève la plupart des lecteurs lui a surtout manqué, et chez elle la pensée, souvent belle et vraie, n'a presque jamais pu se dégager de ses voiles. Au tourmenté du langage et à l'impuissance de l'expression on aurait dit des prêtres sur leur trépied... De cette lutte inégale entre *quelques salons* et l'esprit du siècle qu'est-il arrivé? Le siècle, de plus en plus ennemi de tout mysticisme, a continué sa marche et ses études. La *Muse française* cessa donc d'exister à titre d'école... Mais après la chute de leurs théories un rôle assez beau restait encore aux jeunes talents, qui, désabusés d'une vaine tentative, abjurant le *jargon* et le *système*, se sentiraient la force d'entrer dans une meilleure voie et de faire de la poésie avec leur âme. » (*Globe*, 2 janvier 1827.)

Et dans un autre article, examinant, non plus ce qu'avaient été Victor Hugo et ses amis, mais ce qu'ils étaient, à la fois il les caractérisait très finement et leur montrait ce qu'ils pouvaient devenir et ce qu'ils devaient faire : « En poésie comme ailleurs, rien n'est si dangereux que la force : si on la laisse faire elle abuse de tout. Par elle, ce qui n'était qu'original et neuf est bien près de devenir bizarre ; un contraste brillant dégénère en antithèse précieuse ; l'auteur *vise* à la grâce et à la simplicité et va jusqu'à la mignardise et à la simplesse ; il ne cherche que l'héroïque et il rencontre le gigantesque ; et s'il tente le gigantesque, il n'évitera pas le puéril... On a beaucoup reproché à M. Victor Hugo l'incorrection et la licence de son style. Son style ne blesse jamais la grammaire et ne présente ni mots ni tournures inusités. Ses fautes habituelles sont des fautes de goût. » (*Globe* du 9 janvier 1827.)

On voit quel ami indépendant, quel conseiller judicieux était Sainte-Beuve à l'égard des romantiques et aussi quel critique avisé et prophétique il se montrait à vingt-trois ans.

Pour servir ses amis tout en les avertissant, il s'avisa d'un procédé assez aventureux où son goût se trouva bien un peu en défaut, mais dont on s'expliquera très bien les raisons en y regardant d'un peu près. Il songea, comme les novateurs de 1660 s'étaient trouvé des ancêtres dans Malherbe et Racan, de trouver des aïeux aux novateurs de 1820. A la vérité « qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux », mais, même en littérature, il n'est pas mauvais d'en avoir. Ces ancêtres des romantiques, il crut ou feignit de croire les voir dans les hommes de la Pléiade : Ronsard, Du Bellay, Belleau, etc. Et c'est dans ce but qu'il écrivit son *Tableau de la poésie française au XVI*e *siècle*. Il faut bien convenir que cette vue était fausse, et que, littérature d'humanistes, d'imitateurs, et particulièrement d'imitateurs de l'antiquité, la Pléiade non seulement avait peu d'analogie avec le romantisme, littérature personnelle, originale, sentimentale et complaisante au moyen âge ; mais qu'elle était précisément son contraire ; et c'est maintenant une banalité de l'histoire littéraire que de représenter Ronsard comme le fondateur de la littérature classique en France. Mais remarquez.

D'abord l'idée de Sainte-Beuve n'était pas tout à fait fausse ;

elle contenait, comme beaucoup d'erreurs, un minimum de vérité. Sans tenir compte des quelques analogies de métrique et de rythmique qui peuvent exister entre les ronsardistes et les romantiques, les ronsardistes ressemblaient un peu aux romantiques par leurs haines et par le caractère de leur insurrection. Ils s'insurgeaient contre une littérature puérile, frivole et artificielle qui était celle de l'école de Marot, et ils visaient aux « grands genres » et aux « grands sujets »; et les romantiques s'insurgeaient contre une littérature artificielle, frivole et puérile qui était celle de l'Empire, et ils visaient aux « grands genres » et aux « grands sujets »; et voilà l'analogie vraie entre la Pléiade et le Cénacle, et voilà le minimum de vérité que contenait l'idée de Sainte-Beuve.

Ensuite il faut songer que c'est dans le *Globe* que Sainte-Beuve a publié d'abord son *XVIe siècle*, que dans le *Globe* on ne pouvait pas défendre et soutenir ouvertement le romantisme, et que c'était une manière détournée et habile de le soutenir que de vanter les hommes de 1550 comme de grands poètes, en indiquant de temps en temps qu'ils avaient de très grandes ressemblances avec lui.

Et enfin, à quoi on n'a peut-être pas assez songé, il s'agissait à cette époque de justifier les romantiques du grief d'antipatriotisme. Parce qu'ils imitaient un peu les étrangers, on les traitait en suppôts de la Sainte-Alliance, et, parce qu'ils méprisaient beaucoup Voltaire et un peu Racine, on les accusait de lèse-majesté envers la littérature nationale. Ils pouvaient avoir du talent; mais c'étaient de mauvais Français. Il était adroit de démontrer que si, à la vérité, ils se détachaient de la littérature traditionnelle des derniers siècles, ils avaient comme leur source plus haut encore, plus loin encore, en pleine histoire nationale, en plein sol de France.

C'est pour la même raison que Sainte-Beuve, d'autre part, chercha à rattacher les romantiques à André Chénier, qui venait d'être découvert, qui entrait dans sa gloire posthume, et que sa tragique fin rendait sympathique; et le contresens était le même, Chénier étant beaucoup plutôt le dernier des ronsardisants que le premier des romantiques; mais l'intention aussi était la même, et, du reste, Sainte-Beuve, qui était assez libre

esprit pour n'être lié ni par personne ni par lui-même, corrigea peu à peu cette erreur de point de vue dans les articles qu'il écrivit plus tard sur l'auteur de la *Jeune Captive*.

Telle fut la première attitude de Sainte-Beuve. Il habitua au romantisme et conseilla très judicieusement les romantiques. Il rendit ainsi un très grand service à la littérature française. Peu à peu il se détacha d'eux, entre 1835 et 1845 environ. D'abord il eut ce qu'on a appelé sa crise de mysticisme, et qui ne fut, à mon avis, qu'une de ces crises de curiosité, comme il en eut toujours. Il écrivit *Volupté*, il s'occupa beaucoup de Lamennais et de « ces messieurs de Port-Royal ». Ensuite, ou plutôt en même temps, dégagé de l'amitié personnelle qui l'unissait à Hugo, d'autre part n'ayant plus besoin de défendre le romantisme, qui désormais se défendait tout seul et même avait toute place conquise, il le jugea librement et jugea librement de toutes choses.

Avec son goût, peut-être non pas des situations nettes, mais des idées claires, il détermina très vivement l'état des choses littéraires en 1840 dans son article *Dix ans après*, à la *Revue des Deux Mondes*. Le sens général de cet article fameux était celui-ci : 1830 « a licencié le romantisme ». Les uns ont été à la politique et ont cessé d'être des hommes de lettres. Les autres ont eu « une seconde phase (et pas toujours progressive) de leur talent ». De tout cela est résultée une accalmie, et « si l'on excepte quelques illustres incurables auxquels les années n'ont rien appris, la plupart, d'un côté comme de l'autre, sont arrivés à un fond commun. Bref le jeune siècle a quarante ans. C'est l'âge des assagissements ; cela rend possible bien des accords. » Il serait urgent que cet accord eût lieu. « Aura-t-on à présenter, sous les phénomènes excentriques et éclatants qui illustrent une époque et qui aussi la compromettent, un fond plus sage, un corps de réserve et d'élite encore, rebelle à entamer, sensé, judicieux et fin? » M. de Lamartine pourrait être conciliateur; mais comme il se suffit à soi-même! « M. Hugo s'y est refusé par une raideur singulière que rien n'a fléchie... Le genre de déviation propre à M. Hugo depuis dix ans, c'est la persistance. » Il a « des récidives simplement opiniâtres, une absence totale de modifications et de nuances, des refus d'admettre en daignant



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

SAINTE-BEUVE

d'après une photographie de Pierson

les connaître les idées qui s'élaborent et les jugements qui se rassoient... M. de Balzac a eu un moment de singulier éclat; mais il a tout l'air de vouloir finir par où il a commencé, par cent volumes que personne ne lira... Peut-être la critique pourrait-elle établir ce terrain moyen, ce centre littéraire... » « Voyez que des hommes comme M. de Carné, M. de Rémusat, M. Saint-Marc Girardin se rapprochent, qui étaient si éloignés les uns des autres en 1830. »

Bref Sainte-Beuve devenait centre gauche, ce qu'au fond il avait toujours été, mais avec le souci, autrefois, de mesurer le vent et de donner l'appui à ceux qui luttaient et avaient devant eux le plus d'obstacles. Il resta tel. Il fut très libre dans ses jugements, extrêmement intelligent et juste d'esprit, impartial, sauf certaines jalousies à l'égard de ceux qui réusissaient trop et de certaines rancunes dont tout à l'heure, à propos de Balzac, nous avons vu un exemple; d'une information à la fois immense et minutieuse; obstiné à un devoir que les critiques oublient trop souvent et que son insatiable curiosité lui rendait facile, qui est de connaître presque aussi bien les littératures du passé que celle du présent, pour garder sa largeur de compréhension et son instrument de comparaison, et qui est aussi de ne jamais croire que la connaissance qu'on peut avoir des littératures du passé soit acquise et définitive.

A ce prix et par un labeur acharné, il devint et resta le premier des critiques et le premier des historiens littéraires. Il circonscrivait sagement son domaine qui encore demeurait immense : il s'occupait peu de théâtre, quoiqu'il s'y entendît, comme nous avons vu; il ne s'occupait presque point de beaux arts, quoiqu'il y ait de lui des articles sur Horace Vernet très distingués. Il guettait les talents nouveaux (au moins dans la période que nous étudions, jusqu'en 1850 et un peu au delà), aimait à réhabiliter les talents anciens et à réparer les oublis ou les injustices de l'histoire, cherchait à tout comprendre et à entretenir et développer la souplesse naturelle de son esprit.

Il avait horreur de la critique systématique, qui enferme le critique lui-même dans des formules toujours trop hâtivement arrêtées et toujours trop étroites et qui le forcent presque à prononcer, au moins *in petto*, le jugement, avant d'avoir étudié

le procès. Il se déclarait embarrassé quand on lui demandait quelle était sa méthode, et disait tout au plus qu'il lui semblait qu'il était un naturaliste en quelque manière, et qu'il classait les hommes par « familles d'esprits ». Il aurait pu dire que sa méthode était d'être très curieux, très laborieux et très intelligent. — Son défaut, s'il en a un (sans parler de son style, qui est un peu entortillé), était de trop travailler, de ne croire jamais qu'une enquête fût à peu près terminée, et un portrait à peu près fini. Il cherchait toujours la vérité après l'avoir trouvée, et la ressemblance après l'avoir saisie. Il en résulte pour le lecteur ce qu'il a dû éprouver lui-même, une impatience qui n'est pas sans charme, et une fatigue passionnée qui ne laisse pas d'avoir son délice. Personne n'est plus captivant, je dis même parmi les artistes. Il avait l'amour de la vie, et le don de la vie. Il voulait voir vivre et sentir vivre, comme dans un commerce intime, le personnage qu'il étudiait et il vivait lui-même devant son lecteur d'une vie ardente de recherche à la fois fiévreuse et sagace. Il n'y a pas eu de sceptique plus passionné, et il trouvait le moyen de ne pas croire à la vérité et de la poursuivre avec âpreté et d'en saisir l'ombre ou le reflet avec allégresse.

Quand il laissait dormir sa passion maîtresse qui était de tout savoir et de tout comprendre, il aimait le gracieux et le tendre sans fadeur, plutôt que le grand, le fort et le sublime, et sa « famille d'esprits » était celle d'Horace. Il aurait sacrifié Corneille à Racine, Dante à Virgile, Hugo à Lamartine, et peut-être Gœthe à Henri Heine. Il aimait les « coteaux modérés » pourvu qu'ils fussent de belles lignes et de contours agréables aux yeux. Il a dit de La Fontaine : « C'est notre Homère », et ceci est un jugement hasardé et un trait de caractère tout à fait révélateur. Il était aussi français que possible par le goût des génies purs, mesurés, et forts en cachant leur force.

Mais encore une fois, tout en préférant personnellement les génies ou les talents conformes à sa complexion intime, il était avant tout l'homme né pour tout comprendre, pour tout aimer (au moins pour le plaisir de comprendre bien), et pour tout expliquer avec une merveilleuse dextérité d'intelligence. Il y aura encore quelque chose à dire de lui pour la période qui s'étend de 1850 à 1869, date de sa mort.

III. — Critique romantique : les journaux.

La « Muse française ». — Les romantiques fondèrent plusieurs journaux pour défendre leurs doctrines et seconder les efforts de la gloire en leur faveur. Le premier fut le *Conservateur littéraire*, créé par Victor Hugo et ses deux frères, presque encore enfants tous les trois, en 1820. Il eut une existence très courte et n'est guère à noter que pour la manière enthousiaste dont Victor Hugo y salua les *Méditations* de Lamartine, d'accord en cela, du reste, avec le public tout entier. — La *Muse française* fut un organe un peu plus solide et plus durable. Elle commença en juillet 1823 et finit en juillet 1824. Elle avait pour devise, peut-être modeste : *Jam nova progenies cœlo demittitur alto.* Elle s'annonçait comme indépendante, soucieuse de l'éclosion des jeunes talents et très attentive aux littératures étrangères : « Nous tiendrons nos lecteurs au courant des littératures étrangères comme de la nôtre, bien persuadés qu'un patriotisme étroit est un reste de barbarie ». Elle publiait des poésies de Hugo, Soumet, Alexandre Guiraud, Mme Desbordes-Valmore, de Rességuier, Mme Tastu, Ancelot, Chênedollé, Vigny, Nodier, Baour-Lormian. Les rédacteurs ordinaires étaient Soumet, Victor Hugo, Charles Nodier et Émile Deschamps. La liste qu'elle offrit à un moment donné du groupe romantique fut celle-ci, et il y faut faire attention; car ce doit être la liste authentique : « Soumet, Lamartine, Ancelot, *Delavigne*, Hugo, Nodier, Pichald (dramatiste très cité et prôné alors par les romantiques) et de Vigny ». La *Muse française*, sans s'occuper de politique, se montrait très réactionnaire de tendances, particulièrement dans l'article périodique intitulé *Mœurs* et signé « le jeune Moraliste » (Émile Deschamps). Elle faisait un très grand éloge, parfaitement mérité du reste, des *Soirées de Saint-Pétersbourg*. Elle se réclamait de Chateaubriand, admirait les *Martyrs* (qui en leur nouveauté ne réussirent pas) et, chose à considérer, l'article étant de Hugo, annonçait une renaissance prochaine de l'épopée en vers. Les *Nouvelles Méditations* y étaient saluées aussi chaleureusement que les premières l'avaient

été par le *Conservateur littéraire*, et *Eloa*, d'Alfred de Vigny, aussi magnifiquement que les *Méditations*. Elle attaquait Voltaire, comme « n'étant pas lyrique », et comme étant « cynique » et « monstrueux » (article de Victor Hugo).

Comme doctrines littéraires, elle prêchait surtout la « critique des beautés » opposée à la critique des défauts : « Le calcul des fautes est un calcul trop négatif pour qu'il soit bon. La critique chez les anciens consistait plus à faire ressortir les beautés d'un ouvrage qu'à en révéler les défauts ». Elle combattait la poésie académique de la génération précédente, avec son style par abstractions personnifiées : « convertir insipidement toutes les expressions métaphysiques et collectives de notre langue en une sorte de divinités mythologiques » ; avec ses périphrases et circonlocutions. Elle avait conscience, soit par elle-même, soit parce qu'elle avait bien lu Mme de Staël, que la nouvelle littérature était une « littérature personnelle » et à ce titre relevait de Jean-Jacques Rousseau : « Boileau a raison, le beau c'est le vrai; mais il y a deux vérités. Vérité absolue, vérité relative. Vérité absolue dans l'art impersonnel, qui est art historique. Vérité relative dans l'art personnel. Les étrangers sont inférieurs à nous dans la vérité absolue. Ils nous ont devancés dans la vérité relative. Elle a été inventée parmi nous par Jean-Jacques Rousseau. Ce qu'elle a pour elle, c'est qu'*elle ne peut pas* être imitée [1]. » Il faut bien savoir que, si novatrice en littérature qu'elle crût être et qu'elle fût, la *Muse française* paraît assez souvent prodigieusement réactionnaire aux yeux d'un homme de 1898. Soumet y écrivait : « Nous avons toujours profondément ignoré ce qu'on entendait par le mot romantique. Si certains critiques ont besoin d'une définition qui leur servît à distinguer de toute autre littérature des productions telles que *Faust* ou *Goetz de Berlichingen*, à la bonne heure; et rien de plus innocent. Depuis la publication des théâtres étrangers l'exemple a cessé d'être dangereux. Ces bizarres compositions n'étaient admirées en France que parce qu'elles n'y étaient pas connues; elles ressemblaient à certains Dieux d'Égypte, adorés dans les ténèbres de leur sanctuaire; mais qui n'étaient

1. Résumé, mais textuel. Article d'Alexandre Guiraud.

plus que des monstres informes quand on les regardait à la clarté du jour. »

La *Muse française* ne pénétra pas la masse du public ; pour les raisons que nous avons vu plus haut qu'en a données Sainte-Beuve ; mais elle frappa assez vivement les esprits de quelques sociétés parisiennes plus ou moins littéraires et elle ne laissa pas de contribuer à l'avènement du jeune groupe romantique.

La « Minerve française » (1818-1820). — Ce fut un organe romantique modéré. Elle avait été fondée par un certain nombre de journalistes pour remplacer le *Mercure de France*, dépouillé de son privilège. Elle était surtout politique et organe de l'opposition « libérale » la plus violente ; mais elle s'occupait de littérature et avait l'adresse de comprendre que les romantiques se trompaient en se croyant conservateurs, étaient un élément d'innovation générale et étaient destinés à devenir libéraux. Aussi ne leur faisait-elle point grise mine, et elle s'essayait à être conciliatrice sur le terrain littéraire. Elle disait, non sans raison : « La littérature romantique est la littérature indigène ; la littérature classique est littérature d'imitation. L'Allemagne qui n'a pas eu de Renaissance (très juste) est toute romantique. Désormais tous les efforts de la littérature allemande doivent tendre à revêtir de belles formes classiques la grandeur de ses sentiments et la richesse de ses images. *Par la même raison*, nous devons, tout en conservant la pureté sévère de nos modèles, nous attacher désormais à élargir nos conceptions et à les rendre éminemment nationales.... » Les principaux rédacteurs de ce journal étaient Aignan, Evariste Dumoulin, Étienne, Jay, Jouy, Lacretelle, Tissot, Azaïs, Benjamin Constant. Il publiait des vers de Béranger, La Touche, François de Neufchâteau. On y trouve le compte rendu du très original, quelquefois bizarre, souvent profond « Cours analytique de littérature générale professé à l'Athénée par M. Népomucène Lemercier ».

Le « Globe ». — Fondé en 1824, il doit, quoi qu'en ait dit Sainte-Beuve, être rangé parmi les journaux romantiques. Tout au moins il fut beaucoup plus romantique qu'autre chose, malgré son dessein d'être éclectique en littérature. Il voulait surtout être un journal littéraire sérieux, vraiment informé et indépendant, tant des coteries que des libraires. Son *Prospectus* à cet

égard est très curieux et l'on trouvera peut-être qu'il révèle des mœurs littéraires si étrangement différentes des nôtres qu'il forme un document historique : ... « Tous ces journaux soi-disant littéraires semblent voir le monde et la France dans Paris; aucun n'a été conçu dans un autre intérêt que celui de la capitale. Les comptes rendus des pièces de théâtre, les critiques sur le jeu d'une actrice, plus un petit lieu commun sur un proverbe et, dans les grands jours, la peinture d'un ridicule parisien, voilà ce qui les remplit... Aussi il est à croire que bien peu de ces journaux vont au delà des murs... Un autre vice est à signaler au risque de se faire des inimitiés. La critique est devenue une spéculation d'auteurs et un commerce de librairie. Chaque coterie a sa feuille. Chacun y loue son livre ou le fait louer par un secrétaire, ou un disciple, ou un ami... Le plus souvent l'argent à la main, et l'article rédigé par un faiseur de sa maison, le libraire commande dix feuilles à la fois. »

Le *Globe* à ses commencements était un peu ce que furent de nos jours la *Revue des cours littéraires* et la *Revue des cours et conférences*. Il publiait le cours de M. Cousin et celui de M. Villemain à la Sorbonne, le cours de M. Dunoyer à l'Athénée. Il n'était pas extrêmement attentif aux choses littéraires de l'étranger; mais ce fut une véritable campagne que la suite de ses articles sur Shakespeare et généralement en faveur de Shakespeare. Il a certainement beaucoup contribué à l'acclimatation de Shakespeare en France, qui fut une chose acquise à partir de 1830 environ [1]. A résumer ses efforts autant qu'on peut résumer un journal, et un journal où les rédacteurs, surtout littéraires, jouissaient d'une indépendance personnelle relativement grande, le *Globe* s'est appliqué à définir (à son tour!) le romantisme, à en débrouiller l'histoire si récente encore, à en retenir et à en louer ce qu'il avait apporté de bon, de durable. Le romantisme pour lui, et c'est lui qui, sans avoir dit le mot, que je croie, a eu l'idée, est bien, proprement, le libéralisme en littérature. Il est un affranchissement. Il est l'individualisme du goût. Il est la substitution du goût individuel au goût disci-

1. Ne pas oublier que par deux fois, en 1828-1829 et en 1833, une troupe d'acteurs anglais joua régulièrement à Paris, avec *grand succès*. Ils jouaient *Hamlet*, *Othello*, *Henri IV*. L'acteur principal était Mac Ready.

pliné. « Le goût en France attend son quatorze juillet. » Pour tout dire, « *le romantisme est, en un mot, le protestantisme* dans les lettres » (1825). C'est la première fois, à ma connaissance, que cette définition, la plus nette en définitive, la moins superficielle, du romantisme, ait été donnée.

Si nous entrons avec lui dans le détail des doctrines et polémiques du temps, nous voyons le *Globe* admettre le mélange du tragique et du comique dans le drame, attaquer très vigoureusement les « trois unités » et sur ce point nous renseigner relativement à l'évolution de cette polémique. Les « classiques » lâchaient pied sur ce point. Les plus judicieux en venaient à dire... la vérité même, qui est qu'il faut dans l'œuvre d'art une unité, quelle qu'elle soit, n'importe quelle unité, mais qu'il en faut une; et là-dessus le *Globe* : « Ils affectent de confondre *unité* avec *unités*, comme si ces deux mots ne différaient pas autant qu'*honneurs* et *honneur*. Ils s'écrient : « L'unité est la principale condition du beau; il faut que dans toute production de l'art l'esprit saisisse une idée de laquelle tout découle ou à laquelle tout se ramène. Hors de là ce n'est que confusion, anarchie et chaos. » A merveille! mais quel rapport entre ce principe et *les unités* de salon et de cadran? »

A propos de *Hernani* le *Globe* saisissait très bien la véritable innovation du romantisme qui était d'avoir jeté plus de poésie partout et d'avoir *réveillé l'imagination* chez les Français : « Qui eût parlé il y a quarante ans d'un drame *où l'imagination jouerait le premier rôle* eût passé pour fou.... »

Le dieu littéraire du *Globe* était Lamartine. Les *Harmonies* y furent saluées par Sainte-Beuve d'abord avec enthousiasme, puis avec cette réserve que, nonobstant, c'étaient bien un peu des lieux communs et que l'auteur se trompait en disant dans sa préface que ses vers ne s'adressaient qu'à un petit nombre. Mais le ton ordinaire dont au *Globe* on parlait de Lamartine était celui-ci, et il est intéressant de le noter, sans compter que la page, sous quelque phraséologie, est pleine d'idées : « M. de Lamartine n'a qu'une idée, celle de l'immensité et de l'éternité de la nature; qu'un sentiment, celui de ses beautés et de ses merveilles, qu'il décrit avec passion. C'est le poète de la solitude... Dans ce siècle en apparence si éloigné du mysticisme,

c'est peut-être le vrai office de la poésie de venir nous troubler et charmer de telles pensées au milieu de l'activité accablante de nos travaux. »

Le *Globe* vit les débuts de Théophile Gautier et en fut mal satisfait. Il trouva que cela « manquait de souffle », parla de « vers secs et froids », de « coupes savantes et rimes riches qui plaquées sur de pauvres idées ressemblent à la robe dont on habille le mannequin d'un peintre », et conclut qu'il y avait là « du talent, du savoir-faire, mais point d'originalité ». Il vit aussi les débuts de Balzac et en fut comme indigné (juin 1830) : « Voici le procédé de M. de Balzac. Il voit une maison, l'examine devant et derrière et la décrit du haut en bas jusqu'au dernier clou. Puis il entre, trouve un, deux, trois individus qu'il décrit à leur tour, habits, visages, gestes et habitudes. Il explore ensuite à la loupe... » Le style, du reste, est dénoncé comme épouvantable. — Stendhal, au contraire, tout en étant raillé pour sa manie de « mépriser tout ce qui est ordinaire et de ne trouver beau que ce qui sort de la ligne et donne un soufflet aux choses convenues », et pour « cette haine de nos petitesses qui le ferait remonter volontiers au moyen âge, sinon comme meilleur, du moins comme plus beau que le nôtre », est très bien compris, et *le Rouge et le Noir* est signalé comme une grande œuvre de vérité sociale : « Julien est le type de plus d'une nature cachée et souffrante, gauchement refoulée, qui, dès l'enfance, a rêvé l'excès du bonheur et n'a connu que l'amertume de la misère... » Enfin le *Globe* n'éprouve aucune répugnance pour la *langue* nouvelle que les romantiques apportaient avec eux. Il remarque avec raison et même avec profondeur que « les poètes sont les vrais artisans des langues », que ce sont eux « qui les font et les défont incessamment ». Cela est si vrai, ajoute-t-il, que « *jamais grand poète n'apparut sans que la critique gardienne du langage ne se soit émue, et à bon droit* ».

IV. — Critique classique : les « auteurs ».

Les « auteurs » classiques ont peu fait acte de critiques dans la période qui va de 1820 à 1850, et la principale raison est qu'il n'y eut point, pour ainsi dire, en cette période, d'auteurs

classiques. Il y avait des auteurs qui se tenaient en dehors du mouvement romantique, par suite de leur tempérament ou de leurs goûts; mais qui n'avaient pas le souci de représenter une école ou l'imprudence de confesser lui appartenir. Les auteurs de cette époque vraiment étrangers au romantisme sont Béranger, Stendhal, Mérimée, Ponsard.

Béranger. — Or Béranger s'est contenté d'être populaire et ne s'est pas appliqué à faire du tort à sa popularité. Tout au contraire c'est plutôt de Chateaubriand, Lamennais, Lamartine qu'il a recherché l'amitié, qu'il obtint du reste, et de laquelle il n'est que juste de dire qu'il était digne. Si l'on feuillette sa *Correspondance*, on s'apercevra facilement de deux choses, dont la première est que tous ses goûts sont classiques et le rattachent au XVIIIe siècle, à quoi on se pouvait attendre, et la seconde qu'il est un critique très limité, très peu compréhensif, si l'on aime mieux, et très timide, à quoi on pouvait s'attendre également.

Stendhal. — Quant à Stendhal, nous avons vu qu'à ses débuts il s'est complètement mépris sur le romantisme et sur ce qu'était M. de Stendhal lui-même. A partir de 1830 il ne prit plus guère parole de critique, se contenta d'être un homme du plus grand talent et de prédire qu'il serait plus célèbre après sa mort que pendant sa vie, intuition un peu vague, où était contenue, si l'on veut, une prévision de l'art réaliste et psychologique, et qui s'est, il le faut reconnaître, vérifiée au delà peut-être des espérances de l'auteur.

Mérimée. — Mérimée était trop hautain pour se constituer critique des autres, même intermittent, et aussi pour réduire en règles de l'art ses tendances, ses méthodes et ses procédés personnels comme font tous les auteurs quand ils revêtent le personnage critique. Cependant, quand il a eu son mot à dire sur tel ou tel écrivain (toujours étranger), on a pu voir assez quel était le genre d'art qu'il préférait et les qualités d'écrivains qu'il estimait être les premières. Voyez comme il porte haut, chez Pouchkine, la concision, l'art d'exprimer en peu de mots une passion profonde, le goût de choisir et la puissance de condenser. Byron, l'idole des premiers romantiques, « n'a jamais daigné faire un choix entre les idées qui se présentent à son imagination, n'en écarte aucune et souvent les jette pêle-mêle » ;

Pouchkine, au contraire, si improprement nommé le Byron russe, est puissant par une sorte de concentration de l'effort : « Je ne connais pas d'ouvrage plus *tendu*, si l'on peut se servir de cette expression comme d'un éloge... pas un vers, pas un mot à retrancher; et cependant tout est simple et naturel... » Et de même, dans Gogol, ce qu'il aime et loue, c'est l'observation aiguë, le relief minutieux des figures et des gestes et l'*humour* satirique. Mérimée a donné surtout l'exemple du roman psychologique et du roman réaliste; il en a, de temps en temps, comme par mégarde, esquissé les règles.

Népomucène Lemercier. — Il faut, dans cette mêlée quelquefois singulière de la littérature du commencement du siècle, dégager un peu une figure curieuse, un peu incohérente et décevante à souhait. Népomucène Lemercier fut peut-être le premier en date des auteurs romantiques et ce fut le plus fougueux des critiques anti-romantiques. Nous n'avons ici qu'à rappeler *Pinto* (1800), résultat d'une gageure faite avec la duchesse d'Aiguillon, Mme de Lameth, Mme de Larue, fille de Beaumarchais, — drame romantique par le mélange continuel du tragique et du comique; la *Journée des dupes* (1804, ne fut jouée qu en 1835), drame également romantique; *Christophe Colomb* (1809), drame ultra-romantique, où l'on voyait sur le théâtre l'intérieur d'un vaisseau, où les unités n'étaient pas respectées, où le comique se mêlait au tragique, où l'on entendait ces vers scandaleux :

> Je réponds qu'une fois saisi par ces coquins
> On t'enverra bientôt au pays des requins;

et qui fut l'occasion de la première bataille entre les traditionistes et les novateurs, à ce point qu'à la seconde représentation il y eut un spectateur tué (classique ou romantique, l'histoire a eu le tort de ne le point enregistrer) et que le théâtre dut être occupé militairement pendant les neuf représentations qui suivirent. Et l'on pourrait rappeler aussi que, s'il est un poème éperdument romantique, c'est cette *Panhypocrisiade* (1819) parfois étincelante de beautés, souvent très digne d'avoir servi de modèle au poème cosmogonique esquissé dans le *Dupont et Durand* d'Alfred de Musset; cette *Panhypocrisiade*, où le lieu

principal de la représentation est l'Enfer, où les lieux des épisodes sont Paris, Rome, Londres, Madrid, Gênes, Florence, les grands chemins, les rivières, la mer, un champ cultivé, un champ de bataille, un palais, une église, un couvent, une chaumière, un cabaret, une caverne de brigands, et quelquefois pis encore; où les personnages sont diables, saints, rois, héros, capitaines, soldats, goujats d'armée, papes, évêques, cardinaux, villageois, philosophes, voleurs de grands chemins, reines, princesses, courtisanes, quadrupèdes, poissons, ver interpellant Charles-Quint, fourmi conversant philosophiquement avec la mort, terre qui prend la parole, chêne récitant un monologue mélancolique, mer donnant de bons conseils à un requin, etc. — Or ce romantique prématuré fut, à partir de 1820 environ, le plus fougueux ennemi et le plus bruyant détracteur du mouvement romantique. Il professait à l'Athénée, et il y était quelque chose comme un La Harpe exagéré. Il y enseignait, par exemple, que la tragédie a 26 conditions à remplir, la comédie 22 seulement, et le poème épique 23, et il énumérait les 23, les 22, et les 26 conditions.

En 1825 il fit paraître une petite brochure intitulée *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations*. On la résuma assez justement et assez spirituellement dans le *Globe* en une ligne : « Les bonnes innovations sont celles que j'ai faites et les mauvaises celles que les autres voudraient faire. » Et encore il faut dire que Lemercier les blâmait à peu près toutes, attribuant même les siennes aux autres, dans sa fureur à les proscrire. Si on lui représentait que les romantiques étaient ses enfants, il répliquait : « Eux! Des enfants trouvés! » et contre cette *prolem sine patre creatam* il multipliait les épigrammes un peu lourdes, s'écriant dans son *Caïn* : « Avec impunité les Hugo font des vers! » Il refusa avec obstination sa voix à Victor Hugo pour l'Académie française. La vengeance d'Hugo fut cruelle : il lui succéda; et spirituelle : il fit très dignement son éloge.

Baour-Lormian. — Citons encore Baour-Lormian, un peu romantique aussi en ses débuts, ne fût-ce que par le choix de son suzerain; car enfin en 1801 il traduisait *Ossian* en vers et contribua singulièrement à la popularité de ce prétendu barde. C'est lui qui est l'auteur de la comédie *le Classique et le Roman-*

tique (1825), beaucoup trop imitée des *Philosophes* de Palissot et où le classique est représenté comme l'honnête homme et le romantique comme le fripon, départ où l'on peut trouver un peu d'exagération dramatique, et où le classique dit superbement à son adversaire : « Apprenez l'orthographe et je vous répondrai ». C'est lui encore qui fit retentir en 1826 *le Canon d'alarme*, un peu violent, à dire le vrai, et où se lisaient ces vers, d'un goût peut-être peu classique :

Il semble que l'excès de leur stupide rage
Ait métamorphosé leurs traits et leurs visages.
Il semble, à les ouïr grogner sur leur chemin,
Qu'ils ont vu de Circé la baguette en ma main.

Ponsard. — Ce n'est pas sur ce ton, pour beaucoup de raisons, et surtout pour celle-ci qu'il écrivait vers 1840, que François Ponsard exposait ses opinions littéraires. Dès avant *Lucrèce*, en 1840, dans une publication de province, la *Revue de Vienne*, il écrivait une sorte de manifeste de transaction où l'on lisait entre autres choses assez judicieuses : « Il serait beau qu'un poète surgît qui corrigerait Shakespeare par Racine et qui compléterait Racine par Shakespeare. En ce sens l'école de M. Hugo a rendu à l'art d'importants services. Je ne parle pas des plats imitateurs qui sont toujours à la queue de toute puissante création... Sans doute on est allé trop loin ; mais les excès sont inséparables de l'ardeur d'une révolution [1]. Il fallait un coup de vigueur exagérée pour secouer les esprits engourdis. L'ébranlement a été donné ; puis viendra la réaction, si elle n'est déjà venue ; puis la littérature, longtemps oscillante, se reposera dans les bienfaits de l'éclectisme. » Ainsi Ponsard se promettait en 1840 d'être un Casimir Delavigne timide. Aussi bien ç'avait été un peu l'idée d'un groupe de 1825 (Soumet, Ancelot, Lebrun et Delavigne lui-même) contre lequel Magnin avait déjà protesté fort sensément dans le *Globe* : « Ce qu'on nomme éclectisme en philosophie est une méthode large et de bon sens, qui, dans tous les systèmes, cherche le vrai et le met en lumière. Et aussi en critique l'éclectisme est cette heureuse

1. Cf. Sainte-Beuve (*cum grano salis*), « Le romantisme a eu sa Constituante, puis sa Convention », — et l'on pourrait ajouter sur le même ton qu'avec les *Jeune-France*, *Mademoiselle de Maupin*, *Mardoche*, *Namouna*, il a eu aussi son Directoire.

impartialité qui goûte le beau sous toutes ses formes; c'est le cosmopolitisme intellectuel qui admire à la fois Aristophane, et Molière, Sophocle et Shakespeare.... Mais ce procédé doit-il être recommandé comme méthode de création?... L'éclectisme dans l'art, en aspirant à la fusion d'éléments hétérogènes, risque de n'opérer qu'une soudure imparfaite entre des qualités qui s'excluent.... L'originalité implique l'unité.... Une poésie de juste milieu n'est qu'un double amoindrissement. » — Plus tard, un peu exalté par le succès de *Lucrèce*, Ponsard eut moins de ménagements à l'égard du romantisme, qu'il crut un peu avoir tué, et dans sa préface d'*Agnès de Méranie*, il le réduisit un peu trop à n'avoir été que « amplification à perte de vue sous prétexte de lyrisme... métaphores disparates... manants, rues désertes, cadavres sans sépulture et coups d'épée ».

A tout prendre les « auteurs » n'ont pas fourni à la critique classique une très importante contribution.

V. — Critique classique : les critiques proprement dits.

Les principaux critiques de profession, à tendances antiromantiques, qui ont occupé l'attention du public de 1820 à 1850, sont Dussault, Hoffman, de Feletz, Villemain, Saint-Marc Girardin, Gustave Planche, Cuvillier-Fleury. Nous serons courts sur les deux premiers, qui n'appartiennent à cette période que par les dernières années de leur vie.

Dussault. — Avant la Révolution, professeur à Sainte-Barbe, entré aux *Débats* en 1794, Dussault poursuivit sa carrière de critique jusqu'en 1807 et la consomma en 1824 par la publication des *Annales littéraires*, recueil de ses principaux articles. Resté toujours plus professeur que critique, ses idées sont timides, sa polémique mesurée, son goût trop modéré pour être ferme, son style élégant et un peu artificiel. C'est le plus pâle des critiques célèbres de l'Empire et de la Restauration. Il n'est pas *inutile*, cependant, et l'on doit parcourir son livre testamentaire pour se faire une idée de la moyenne du goût du temps.

Hoffman. — Très spirituel, très caustique, assez emporté même, quelquefois, Hoffman appartenait tout à fait au XVIII[e] siècle par son tempérament comme par son tour d'esprit. C'était un Voltaire au petit pied (tenez grand compte de la restriction et ajoutez-y) par sa curiosité universelle, son savoir un peu dispersé, mais très étendu, et sa malice. Il n'avait aucunement le sens du romantisme, ni même du lyrisme, ni même, à parler franc, de la poésie. Il ne comprit rien aux *Martyrs* de Chateaubriand et en parla, quoique plus finement, comme Morellet d'*Atala*. Il n'hésita pas à dire qu'un homme qui avait fait d'aussi détestables tragédies que Schiller « méritait d'être fouetté en place publique ». Les premières odes de Victor Hugo l'horripilèrent : « Plein d'une ambition qui fera un jour sa gloire, mais qu'il ne modère pas encore, il voudrait que chacun de ses vers fût une image ou une figure hardie. Quelquefois il s'élève *jusqu'à l'exagération romantique*. Exemple :

Ce monstre aux éléments prend vingt formes nouvelles :
Tantôt dans une eau morte il traîne son corps bleu,
Tantôt son rire éclate en rouges étincelles;
Deux éclairs sont ses yeux, deux flammes sont ses ailes...

« Se douterait-on qu'il est ici question du cauchemar? Ajoutons que ce rire en étincelles est une image fort étrange et que *corps bleu* ne peut jamais se trouver dans une ode[1]. »

Hoffman, un peu aigri peut-être, en tout cas d'une indépendance un peu jalouse, vieillit solitaire et difficilement accessible en sa « librairie », comme disait Montaigne, et s'éteignit en plein triomphe du romantisme, en 1828, ce qui lui rendit la mort plus pénible, ou l'en consola.

Charles Dorimond, abbé de Féletz. — Féletz était jeune quand il entra au *Journal des Débats* en 1803, et il fit de l'escrime avec une courtoisie exquise contre le romantisme pendant une trentaine d'années. C'était un causeur charmant, soit qu'il parlât ou qu'il écrivît. Extrêmement malin sans amertume, il savait conserver sans le moindre écart, à travers toutes les polémiques, le ton de la meilleure compagnie. Son idéal, comme, après tout, celui aussi d'Hoffman, était un salon du XVIII[e] siècle

1. Cette turlupinade n'a pas laissé insensible V. Hugo; car dans les éditions suivantes il a écrit : « front bleu ».

sans témérités irréligieuses ou immorales. Il voyait dans le romantisme un peu de charlatanisme et il y entendait surtout un peu de tumulte. Très peu soucieux d'édifier des théories, sa doctrine était son goût, et il l'avait très fin, très sûr, très exercé, et relativement assez ouvert. Il est de ceux, très nombreux alors, qui n'ont jamais accepté de la littérature nouvelle que Chateaubriand et Lamartine; mais qui les ont appréciés avec justesse et savourés avec gratitude. Il faut se le figurer, si l'on veut, comme le trait d'union entre Joubert et Sainte-Beuve. Celui-ci, qui l'a beaucoup fréquenté, parle avec amour de cette bonne grâce, de ce commerce charmant, de cet esprit resté jeune jusqu'à la fin, « nullement fermé aux choses du temps nouveau », et qui semble avoir été hospitalier sans engouement, sans duperie, et sans parti pris de résistance. Les deux recueils d'articles qu'il a laissés (*Mélanges*, *Jugements*) sont d'une saveur piquante que le temps a à peine atténuée.

Villemain. — Célèbre à vingt ans par un *Eloge de Montaigne* couronné par l'Académie française (1812), professeur à vingt-cinq ans à la Sorbonne, Villemain [1] exerça sur la jeunesse du temps une action, sinon une influence, égale à celle de Guizot et de Cousin. Il fut salué « le critique éloquent » dès le premier jour et garda ce nom, qui est devenu une critique ou du moins une réserve, et qui ne laisse pas de lui avoir fait tort après lui avoir fait plaisir. Il faut reconnaître qu'il était très éloquent et qu'on en peut juger encore par ses ouvrages imprimés; mais qu'il était autre chose. Il a créé une critique nouvelle.

Laissant de côté cette invention peu heureuse des romantiques de 1810, à savoir la critique des beautés substituée à la critique des défauts, jugeant sans doute, avec un homme d'esprit du temps, que « la critique des beautés n'est pas toujours féconde et que la critique des défauts n'est pas toujours stérile », il s'avisa de renouveler la critique par l'histoire et d'inventer la critique historique, ou plutôt la critique littéraire éclairée par les connaissances historiques.

Placer toujours l'écrivain dont on parle dans l'atmosphère où il a été plongé pendant sa vie, ne l'en séparer jamais, le consi-

1. Abel-François Villemain, né et mort à Paris (1790-1867).

dérer comme quelqu'un qui parle à quelqu'un, et non pas comme quelqu'un qui se parle à lui-même ou à nous; tenir compte de son public comme étant son objet, et presque autant que de lui-même, retrouver ainsi ses intentions probables, ses tendances, surtout son vrai *ton* et comme l'accent de sa voix; lui donner ainsi, ou lui rendre, ou lui laisser sa vie même et sa physionomie d'être vivant : telle fut l'invention de Villemain, dont il faut bien convenir que personne ne s'était avisé avant lui, et dont il faut lui faire honneur, tout en sachant bien que le réveil des études historiques en France en 1820, et aussi ce fait que Villemain fut quelque temps professeur d'histoire moderne en suppléance de Guizot, ont eu leur influence sur la naissance de cette découverte; mais encore fallait-il la faire.

Et, s'il a institué la critique littéraire historique, il sied de remarquer encore plus qu'il l'a maintenue dans ses justes bornes et mesures. Il n'absorbe point l'écrivain dans ses entours; il ne le noie point dans l'atmosphère où il le regarde vivre. Il ne tente même pas de l'*expliquer* par la civilisation où il a vécu; et encore moins le regarde-t-il comme *produit*, selon la formule de Stendhal, par cette civilisation; il se contente de savoir et de montrer qu'il fut en contact avec elle et qu'il a eu avec elle des relations. C'est tout, et cela suffit; et comme nous n'en pouvons pas savoir davantage, c'est la vérité telle qu'elle nous est accessible.

A la vérité, ainsi limitée, ainsi modérée, cette méthode a un grand vice. C'est que l'époque n'étant pas considérée comme cause et l'écrivain comme effet, l'époque n'est pas suffisamment liée à l'écrivain; et elle paraît toujours un hors-d'œuvre. Elle semble un cadre un peu ambitieux placé après coup autour de la figure ou du groupe. Et, selon le talent particulier de l'auteur, ou elle attire trop l'attention ou elle paraît un complément négligeable.

Disons d'abord que ce défaut est presque inévitable avec la méthode en question, telle que Villemain l'a comprise, et telle qu'à notre avis il avait raison de la comprendre. S'il est juste de considérer l'histoire comme n'étant que le cadre de l'histoire littéraire, et l'histoire littéraire comme n'étant que la bordure de la critique, il sied que les deux premières restent la bordure et le cadre, et qu'elles paraissent telles.

Disons ensuite que ce qu'il faudrait pour être dans la vérité



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

A.-F. VILLEMAIN

D'APRÈS UNE PEINTURE D'ARY SCHEFER GRAVÉE PAR LEMOINE

absolue de cette méthode, c'est, par un soin continuel et un talent extrême dans le détail, s'arranger de façon que l'histoire n'eût point sa place à part, et l'homme la sienne, à part aussi; mais que l'un fît continuellement songer à l'autre, et celle-ci à celui-là, que l'histoire reparût à chaque instant, quoique discrètement, pour éclairer un nouvel aspect de l'homme, et que l'homme se montrât déjà quand on en est encore à rendre compte de son époque.

Et disons enfin qu'il n'en va pas assez de la sorte dans les très belles œuvres de Villemain, et que l'homme qui a le mieux usé de cette méthode, dans les limites où Villemain la voulait maintenir, mais avec cette dextérité de combinaison que nous venons d'indiquer, ce n'est pas Villemain, mais Sainte-Beuve.

La part de Villemain reste très belle, comme inventeur d'abord et même comme metteur en pratique. Il procédait par tableaux (*Tableau de la Littérature au moyen âge*, *Tableau de la Littérature au XVIII*[e] *siècle*), et les figures se détachaient les unes après les autres, souvent avec une singulière vigueur sur le fond historique comme sur une draperie majestueuse et un peu flottante. Il avait le don de faire mouvoir, un peu lentement peut-être, les grandes masses et de distinguer assez nettement au milieu d'elles les différentes figures des individus, chacun dans la proportion de son importance. C'était comme un général qui n'eût pas ordonné une grande bataille, mais qui organisait merveilleusement une grande revue.

Et puis, ce qui est le dernier trait comme le premier, et sur lequel on doit s'arrêter, il était éloquent, très naturellement et sans effort. Il a un peu justifié le mot méchant qu'on a dit de lui : « Faire une phrase et chercher ensuite ce qu'on mettra dedans »; mais il avait le don de transformer quoi que ce fût, non seulement en une phrase harmonieuse, mais en un mouvement abondant, imposant et ample. « Il faisait *sentir* l'éloquence dans la conversation », a dit de lui, très finement, Salvandy. C'est la marque des hommes doués pour professer. Il restera par ses livres, qui ne sont que comme des feux refroidis, mais qui nous donnent l'idée au moins de sa manière, le type même du professeur de littérature, comme Guizot le fut du professeur d'histoire et Cousin du professeur de philosophie.

Saint-Marc Girardin[1]. — Il fut peut-être l'homme le plus spirituel de son temps et il eut toutes les qualités que l'esprit comporte et tous les défauts qu'il entraîne. Il commença par le journalisme et ne laissa pas de s'en ressentir toujours quelque peu. Vers 1828 il faisait dans le *Journal des Débats* une petite guerre d'épigrammes au romantisme. Par exemple il écrivait en deux cents lignes l'histoire des variations du romantisme. D'abord ç'a été : « Vive Shakespeare et la vérité ! » puis : « la vérité, rien que la vérité, donc plus d'invention, plus de composition, et *plus de vers* ! » mais alors inquiétude et révolte des poètes qui n'entendaient pas qu'on leur brisât leur instrument. Dès lors volte-face : « Le romantisme c'est l'imagination et le rythme. » Mais où est le rythme? « Chez Ronsard, dit Sainte-Beuve. — Oui ! oui ! Vive Ronsard ! » Et voilà le romantisme qui oscille en dix ans entre Shakespeare, la réalité et Ronsard.

Ou bien, avec un goût du paradoxe qu'il eut toujours, il représentait les romantiques comme la suite naturelle de l'école de Delille. Périphrases? Les romantiques en sont pleins. Descriptions? Leur poésie est toute descriptive. Enjambements? L'imitation de la rythmique de Virgile avait forcé Delille à en faire, et il en avait pris l'habitude et dans toute la période brillante de sa carrière il pratiqua ce procédé. Les romantiques ressemblent à Delille trait pour trait, sauf que Delille était spirituel. — Il insistait : le vers brisé est d'André Chénier; soit, mais en cela Chénier n'est qu'un imitateur. Delille qui dans ses *Géorgiques* avait essayé de faire passer dans notre versification ces sortes de coupes et de césures qu'admet la poésie latine, et cela devint une mode adoptée par Chénier, Roucher et Léonard...

Nommé professeur de poésie française à la Sorbonne en 1831, il se garda bien d'imiter Villemain et Cousin, et ce fut par une familiarité enjouée et fine qu'il remplaça leur éloquence et qu'il la fit presque oublier. Peut-être peu capable de goûter et de faire comprendre la poésie lyrique, il fit son domaine de la poésie dramatique ou plutôt du théâtre, et ses leçons, d'où il tira plus tard son *Cours de poésie dramatique*, eurent un double caractère. Elles furent d'une part un cours de morale et d'autre part une longue bataille contre la littérature nouvelle.

1. Saint-Marc Girardin, né à Paris en 1801, mort à Morsang-sur-Seine en 1873.

Le cours de morale de Saint-Marc Girardin consistait à faire l'histoire d'un sentiment, puis d'un autre (amour paternel, amour conjugal, amour filial) depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, en prenant les exemples à l'appui un peu dans l'histoire et beaucoup dans la littérature, pour être très intéressant, d'abord, et très varié ensuite, pour aboutir généralement à cette conclusion qu'il y a eu un progrès moral continu dont le Christianisme a été le pas décisif, et qu'il y aurait péril, si le Christianisme déclinait, que ce progrès ne fût compromis.

Et la bataille contre le romantisme consistait en ce que Saint-Marc Girardin, suivant l'évolution de tel sentiment à travers toute l'histoire et toutes les littératures, ne manquait pas, en finissant, de le montrer déformé, dénaturé et dégradé, entre les mains des littérateurs contemporains, et sans avoir l'air de faire autre chose que suivre l'ordre chronologique, laissait les romantiques écrasés sous tout le poids de vingt siècles de grande littérature où l'on avait eu le soin de ne prendre que le meilleur.

Il instituait ainsi, littéralement, une « querelle des anciens et des modernes » avec un esprit assez querelleur en effet, et pour donner la supériorité aux anciens, ce qui est toujours facile, puisque pour les anciens la sélection est faite et le bon seulement survit, tandis que pour les contemporains la sélection n'est pas faite et que même on peut la faire à rebours.

Ce qu'avait fait Charles Perrault, il le faisait exactement en sens contraire, et si le pauvre Perrault, opposant cinquante ans du XVIIe siècle français à toutes les littératures anciennes, ne pouvait être que battu, Saint-Marc Girardin, procédant à l'inverse, était peut-être trop facilement vainqueur.

Du reste il était charmant. « De sa parole vive, souple et déliée il allait chercher l'esprit de ses auditeurs, l'attirant à lui et l'engageant à se développer librement. » (Sainte-Beuve.) En d'autres termes, il avait tant d'esprit qu'il en donnait aux autres, ou, si l'on ne croit pas qu'il se puisse, il leur persuadait qu'ils en étaient pleins. Notez, du reste, que sa manière n'avait que l'air d'une épigramme perpétuelle, et que, grâce précisément à son esprit, il pouvait se permettre sans ennuyer une petite prédication morale assez élevée, très saine, très sensée, très convaincue aussi, car il était fort honnête homme, qui était comme

une trêve dans la bataille et un relâche aux persiflages et que l'on écoutait d'autant plus complaisamment qu'on était parfaitement sûr que la malice allait avoir son tour.

Son influence fut grande, sa popularité scolaire et mondaine étendue et persistante, son exemple à moitié bon seulement, ayant persuadé à trop de professeurs que leur premier devoir était d'être nés spirituels et qu'il était impossible qu'ils ne le fussent pas. Il a eu le même ascendant sur eux que Jules Janin sur les journalistes, et quoique supérieur, à tout prendre, à Jules Janin, il fut bien un peu le Janin de l'Université. Il a perdu beaucoup à mourir, comme tous les hommes, à ce qu'on croit, et comme tous les hommes d'esprit, à coup sûr.

Désiré Nisard. — Nisard[1] était plus systématique. On peut même dire qu'il l'était autant que Saint-Marc Girardin l'était peu. Après avoir attaqué le romantisme indirectement dans ses *Poètes latins de la décadence*, pamphlet scolaire où il fustigeait Victor Hugo et ses amis sur les épaules de Stace et de Lucain, et qui avait pour défaut, en quelque sorte fatal, de dénaturer les uns et les autres, Nisard, plus avisé, entreprit d'être le dépositaire du dogme classique, l'interprète du dogme classique, et pour ainsi dire le dogme classique lui-même. Reprenant une idée chère à Voltaire, vraisemblable et très probablement fausse, suffisamment vraie pour être soutenue et qui séduit ce genre particulier de paresse qui s'appelle l'esprit de système, à savoir qu'une littérature tâtonne et trébuche longtemps, atteint son point culminant, puis s'achemine vers la décadence ; il fit le ferme propos de considérer le XVIIe siècle comme le moment de perfection de l'esprit français, ce qui le précède comme un acheminement pénible, ce qui le suit comme un amoindrissement plus ou moins brillant encore.

Et, se demandant en quoi précisément consistait cette supériorité du XVIIe siècle, il crut que l'excellence de ce siècle éminent avait tenu à ce qu'il avait eu l'art de trouver l'expression achevée des vérités les plus générales ; et ceci était peut-être un souvenir du *Discours sur le style* de Buffon où il est dit que la beauté du style c'est le nombre des vérités qu'il exprime.

1. Désiré Nisard, né à Châtillon-sur-Seine en 1806, mort à Paris en 1888.

Telles furent ses deux pensées maîtresses, qui le conduisirent d'abord à donner au XVIIe siècle une telle importance que dans une histoire de la littérature française en quatre volumes le XVIIe siècle seul s'en attribue deux; ensuite à tout juger par comparaison avec les écrivains du siècle de Louis XIV; ensuite, parce que Boileau a assez bien saisi l'esprit du XVIIe siècle, à tenir l'*Art poétique* pour un livre infaillible; par suite encore à subordonner à la « raison » toutes les parties de tout art littéraire, quel qu'il fût; en définitive à être classique d'une façon à la fois impérieuse et plus étroite que jamais aucun classique ni Boileau lui-même ne l'avait été.

Il y avait dans cette conception du vrai, du systématique et même du parti pris. Du premier coup on s'en aperçut, et l'on vit aussi que son système était trop étroit pour que son auteur lui-même n'en sortît point. Dès 1845 un écrivain des *Débats* faisait remarquer à M. Nisard que si l'art n'est que l'expression des vérités générales, les seules œuvres qui doivent appeler l'attention sont celles qui expriment les idées générales en toute perfection, que, dès lors, il n'y a à s'occuper que du XVIIe siècle et même de quelques œuvres seulement de cette époque; mais qu'heureusement M. Nisard est aussi inconséquent qu'il se pique d'être logique; que son livre, sans démentir son système, en est au moins un adoucissement; et qu'il a fait entrer dans un système défectueux un livre supérieur.

C'est tout à fait la vérité. Nisard ne cesse ni de rappeler son idée générale ni d'en sortir. S'il fait la part du Dieu au XVIIe siècle, il est forcé par son goût, à la vérité, de compter « les pertes » qu'a faites la littérature française à partir de 1700, mais de compter aussi « les gains » et de les confesser très considérables. Et très loin du XVIIe siècle, quand il rencontre ou un André Chénier ou un Musset, il les salue très bas sans expliquer assez par quelle anomalie la vraie poésie a de ces retours admirables et de ces régressions merveilleuses si avant sur le chemin de la décadence fatale.

Comme il advient assez ordinairement aux livres systématiques, le système est tombé et le livre reste ; l'échafaudage s'est écroulé, mais le monument subsiste, avec ce seul défaut qu'il reste au monument des traces de l'échafaudage. L'ouvrage

en effet est non seulement brillant, mais par parties excellemment solide et résistant. Procédant toujours par une idée, puis par une autre, à mettre en lumière, le livre est comme une suite de dissertations courtes, nettes, nerveuses et qui s'enchaînent. La trame du style est serrée, précise, un peu tendue et comme forte sous le contact. Rien ne sent moins la causerie, rien n'est plus nourri et substantiel. Nisard a voulu écrire la grandeur et la décadence de la littérature française comme Montesquieu la grandeur et la décadence des Romains, et il n'est pas si loin d'y avoir réussi.

Remarquons enfin que, sinon le système, du moins le fond général des idées, sans être absolument une vérité, est une vérité d'opportunité et de circonstances, qui n'est point du tout à dédaigner. L'originalité, la qualité et le défaut du romantisme étaient surtout qu'il fût une littérature personnelle, excessivement personnelle. Rappeler, encore, ne fût-ce qu'à demi vrai, que les littératures classiques avaient été le contraire, qu'elles avaient exprimé « les idées de tous dans le langage de quelques-uns », qu'elles avaient été admirables ou à cause de cela ou malgré, et que de là leur était venu sans doute ce qu'elles avaient de durable et d'invincible au temps, non, cela n'était peut-être pas tout à fait vrai, mais, oui, certes, c'était au moins quelque chose de très bon à dire dans le temps où il le disait. Au fond de la théorie des « vérités générales » il y avait cette idée que la littérature trop personnelle risque la caducité, et c'était un bon « avertissement aux protestants », je veux dire aux individualistes de la littérature.

Gustave Planche et Cuvillier-Fleury furent surtout des journalistes; mais ce furent des journalistes si importants qu'il faut les tirer de pair en leur donnant une place ici.

Gustave Planche. — Très lettré, bon historien, s'entendant aux beaux-arts, Planche avait une véritable valeur intellectuelle, un grand courage et un caractère peu maniable. Il écrivit dans la *Revue des Deux Mondes* beaucoup de 1831 à 1840, et beaucoup encore, quoique un peu moins, de 1846 à 1857, date de sa mort. Il avait commencé par être romantique parce qu'il était l'ami de George Sand, mais l'un et l'autre de ces deux sentiments dura assez peu. Dans cette première période

(jusqu'en 1833) il faisait les plus grands éloges de Vigny, y compris *la Maréchale d'Ancre*; tout en faisant des réserves sur *le Roi s'amuse*[1], il proclamait son admiration pour le style, trop beau même pour le théâtre, dans lequel cet ouvrage était écrit. Il préconisait *Indiana*, *Valentine*, et *Lélia*, faisait à ce propos un petit historique de l'adultère à travers les âges et aussi une théorie en faveur de « l'art pour l'art ».

Très vite et assez brusquement il trouva sa véritable voie, qui était tout autre, et son véritable esprit, qui était très réactionnaire et qui, pour mieux dire, avait pour trait essentiel de n'être content de rien. Si jamais il y eut « critique des beautés », ce ne fut assurément pas la sienne. Il assommait avec impartialité Casimir Delavigne et Victor Hugo. Pour lui Casimir Delavigne, au sens littéral du mot, n'existait pas : « Je voudrais que *Louis XI* fût détestable. S'il était détestable il posséderait au moins un privilège que je lui refuse, celui d'être... La pièce échappe à la critique... Le style est quelque chose d'inouï. La périphrase y règne en souveraine. Rien n'y est appelé par son nom. La cheville est toujours placée au premier vers et n'est pas toujours absente du second. *Louis XI* est une blessure dont le blessé ne se relèvera pas... La tragédie est morte et le règne du drame commence. » — Pour Victor Hugo, il fut de la part de Gustave Planche l'objet d'une espèce d'exécration. *Lucrèce Borgia* « ne parle ni au cœur ni à l'esprit, mais aux yeux et aux nerfs »; il n'y a dans les *Voix intérieures* que « de l'orgueil et de la colère », et c'est pour cela qu'elles ont échoué; « des sentiments *factices* de famille ont été l'inspiration languissante et impuissante des *Feuilles d'automne* »; les romans d'Hugo ne manquent que d'intérêt; ses drames « ont été d'abord des odes, puis, à partir de *le Roi s'amuse*, ont été des antithèses, et maintenant ne sont plus que du spectacle »; dans *Ruy-Blas* « toutes les invraisemblances de caractère sont rassemblées; Don César est le type de Robert Macaire faiblement modifié; tout ce monde est un monde de pantins. *Ruy-Blas* est une gageure contre le bon sens ou un acte de folie. Le style en est

1. Et parfois de singulières réserves : « Les manières de Maguelonne disent assez ce qu'elle vaut... Il semblerait naturel que le roi la prît au moins sur ses genoux. Cette remarque n'est pas un conseil... »

du reste inférieur à celui de *Hernani* et de *Marion de Lorme*. Hugo ne relève plus de la critique [1]. »

En général, quand il s'agissait de pièce dramatique, il avait pour principe de ne pas analyser l'ouvrage, « croyant que la littérature et le public n'ont rien à gagner aux procès-verbaux » ; et pour méthode de montrer que la pièce n'était pas conforme à l'histoire. Il est vrai qu'il en donnait pour raison, assez juste quand il s'agissait d'Hugo, que celui-ci s'était targué d'apporter au monde le drame historique.

Il fut, avec quelques réserves assez justes relativement à « une *virilité* et même une *élévation* inattendues », extrêmement dur pour la *Chute d'un ange* et plus tard pour les *Confidences* et les *Entretiens*. Il est équitable d'ajouter qu'il rappela toujours les *Méditations* et les *Nouvelles Méditations* avec une profonde admiration et une sorte de piété. Il a osé dire que les *Maîtres Sonneurs* de George Sand étaient un « enfantillage ». Il n'en a pas moins méprisé Scribe et déclaré « qu'il était incapable de produire un grand ouvrage ».

Qu'était-il au fond? Classique ou romantique? on ne peut guère le dire; car il s'écarte autant de Nisard que de M[me] de Staël : « Quel sera l'avenir? [écrit en 1852]. Se détacher de l'étude de l'Europe moderne *qui tuerait toute originalité*; rentrer en France; étudier l'homme, tâcher d'avoir de la sensibilité. Mérimée, George Sand, Béranger, Lamartine ont été grands parce qu'ils ont exprimé dans une langue harmonieuse et limpide des *pensées personnelles* qui ne relevaient *ni de l'antiquité, ni de l'Europe moderne*. » Doctrine qui n'a de net que son exclusivisme. Planche fut surtout un Pococurante passionné, un contempteur intraitable, et quand j'aurai rappelé le vers de Boileau : « Je n'en rencontre pas qu'aussitôt je n'aboie », il me sera permis de dire : un aboyeur. Ce rôle est bien ingrat. Il se peut qu'il soit utile. Encore toute autorité s'émousse à être presque indistinctement et très *monotonément* rigoureuse. Quoi

1. Tranquillement, *dans le numéro suivant* de la *Revue des Deux Mondes*, Sainte-Beuve écrivait : « A tel critique hérissé et coupe-jarret je dirai avec Joubert : « Où n'est pas l'agrément et quelque sérénité, là ne sont pas les belles-lettres. » Quelque aménité doit se trouver même dans la critique. Si elle en manque absolument, elle n'est plus littéraire. Où il n'y a pas de délicatesse, il n'y pas de littérature. » — Et ces pensées, *qui semblent dater de ce matin*, étaient écrites avant 1840. »

qu'il faille penser du rôle, Planche l'a tenu avec verve, avec chaleur, avec une manière d'éloquence et la trace fut assez profonde laissée par ce Veuillot de la critique.

Cuvillier-Fleury. — Beaucoup plus capable, sinon de grâce, du moins d'urbanité, Cuvillier-Fleury, à travers une foule de réflexions judicieuses sur les ouvrages qui passaient devant ses yeux, poursuivait toujours une question de style qui lui tenait singulièrement au cœur. Il ne manquait jamais d'incriminer vivement chez les novateurs et en particulier, et l'exemple était parfaitement choisi, chez Théophile Gautier, « le matérialisme du style ». Matérialiser le style, c'est-à-dire remplacer par des expressions vivantes toutes les expressions abstraites, était en effet la plus grande nouveauté, le plus grand effort, et selon lui le plus grand crime des romantiques. Exemple : « De tous les sentiments qui remplissaient mon âme deux seuls ont subsisté : la haine et le dégoût. Comment Gautier traduit-il? « *De tous les sentiments croulés dans la ruine du temple de mon âme, il ne reste debout que deux piliers d'airain, la haine et le dégoût.* » — Le chagrin détruit les illusions. Comment traduit Gautier? « Les soucis amers, de leurs griffes arides, m'ont fouillé dans le front d'assez profondes rides, pour en faire une fosse à chaque illusion. » Cuvillier-Fleury insista toute sa vie sur cette maladie du style. Et qu'était-ce à dire? Que les romantiques usaient de la périphrase comme Delille; mais qu'ils avaient des périphrases métaphoriques, et qu'ils étaient, comme on a dit du dernier d'entre eux, des « Delille flamboyants », et que Saint-Marc Girardin en son paradoxe de 1828 n'avait pas tout le tort, et que s'il y a quelque chose de tout à fait nouveau sous le soleil, ce n'est pas les hommes qui l'inventent.

VI. — Critique classique : revues et journaux.

Les journaux classiques vers 1820 étaient la *Pandore*, l'*Aristarque*, qui soutenait qu'il ne pouvait y avoir de bonne comédie qu'en un, trois ou cinq actes, et, quand on lui objectait le *Barbier*, répondait : « Oui; mais il a commencé par être en cinq »; quelques autres « petites revues », comme nous disons main-

tenant; mais surtout le *Constitutionnel* et le *Journal des Débats*. En 1831 la *Revue des Deux Mondes* devint un recueil littéraire, d'abord romantique, puis sensiblement conservateur, puis éclectique avec tendances conservatrices.

Le « Constitutionnel ». — Le *Constitutionnel* était l'organe du classicisme étroit et injurieux. C'est dans ce journal que « classique » était synonyme de bon français, et libéral, romantique, synonyme d'*étranger* et réactionnaire, voire de malade et de fou : « Le romantisme n'est point un ridicule. C'est une maladie comme le somnambulisme ou l'épilepsie. » Un romantique est un homme dont l'esprit commence à s'altérer : « il faut le plaindre, lui parler raison, le ramener peu à peu; mais on ne peut en faire un sujet de comédie; c'est tout au plus celui d'une thèse de médecine ». (*Journal du Commerce* — pseudonyme du *Constitutionnel* — 18 novembre 1824.) A propos d'*Adolphe*, le *Constitutionnel*, un peu embarrassé parce qu'on ne pouvait contester à Benjamin Constant sa qualité de « libéral », se croyait obligé de blâmer le style excessivement romantique, selon lui, de ce roman, et s'écriait :

Si le genre romantique ne commençait à s'insinuer dans notre littérature (21 juin 1816), j'aurais été moins sévère à l'égard d'un écrivain dont j'apprécie le talent sous d'autres rapports... Mais ce nouveau genre est si commode pour les jeunes gens qui ont quelque imagination et une instruction peu solide, qu'on ne saurait trop les prémunir... La multitude de ceux qui écrivent, dit un habile critique, ou qui veulent écrire, est aujourd'hui si nombreuse que, dans cette fermentation générale de tant d'esprits faux ou médiocres, il est impossible qu'on n'accueille pas avec quelque faveur ces législateurs complaisants qui viennent les délivrer à la fois et des règles du bon sens qui les condamnent et des modèles qui les affligent, et font disparaître enfin ces principes qui constatent leurs fautes et ces grands objets de comparaison qui montrent leur néant.

Le *Constitutionnel* mettait un grand soin à représenter Chateaubriand comme tout à fait en dehors du romantisme.

M. de Chateaubriand n'appartient pas à l'École romantique qui se sépare des traditions littéraires de l'antiquité, qui, pour arriver à de nouveaux effets, permet à ses adeptes d'outrager le goût, d'insulter à la raison, de descendre à la trivialité la plus dégoûtante, ou de se perdre dans les régions illimitées de l'absurde... Nos modernes Lycophrons, qui se font un mérite de l'emphase et de l'obscurité, ont réussi à pervertir quelques jeunes talents; mais leur crédit se perd chaque jour; c'était une maladie épidémique qui devait avoir son cours... Et il est bien certain que si le romantisme répond à cette définition, M. de Chateaubriand n'en fait point partie.

Quelquefois le *Constitutionnel* reconnaissait que l'ancienne littérature était finie, mais sans vouloir reconnaître qu'une littérature nouvelle se fût constituée : « Les poètes, les peintres, les musiciens, tous les artistes se tourmentent aujourd'hui pour trouver des sujets, pour se faire un genre, pour renouveler l'art.... Cependant cette grande et réelle émotion dont tout le monde sent le besoin ne s'est pas produite. Le chef-d'œuvre tant attendu ne paraît point (1825, après les premières et les nouvelles *Méditations*). Les arts restent entre l'*usé* et le bizarre », et il n'y a que Béranger (même article) qui ait une valeur littéraire. — Aussi bien de 1820 à 1826 le *Constitutionnel* semble ignorer complètement Lamartine, Hugo et Vigny. Les noms qui reviennent sans cesse dans ses colonnes sont Viennet, Arnault, Lemercier, de Jouy, Béranger et Casimir Delavigne, ce dernier un peu romantique peut-être, mais à qui l'on pardonne tout en considération des *Messéniennes*. Les écrivains qui paraissaient au *Constitutionnel* représenter la saine littérature française en 1826, il les a comme groupés en un tableau en nous décrivant le salon de Mme Dufrénoy. Autour de Mme Dufrénoy, poète vanté par Béranger et, « comme M. Jouy le fait remarquer, maître de Mme Tastu », se pressent :

> L'abbé Sicard, cet apôtre de l'humanité; Tissot, heureux traducteur de Virgile et de Théocrite, poète plein d'enthousiasme et de goût, prosateur distingué et qui a laissé au Collège de France des souvenirs qui ne se sont pas effacés; M. de Pongerville, qui a naturalisé en France les beautés sévères et didactiques de Lucrèce et dont le début a été, comme celui de Delille, un coup de maître et un triomphe; Béranger, dont le nom n'a besoin d'aucun titre, parce qu'il est le poète de l'époque, aussi philosophe qu'Horace, inspiré comme lui, mais plus fier et plus libre; Mme Tastu, élève chérie de Mme Dufrénoy, devenue célèbre par la seule énergie de son talent et qui s'est placée sans effort et sans prétention au premier rang; Mme Desbordes-Valmore, dont les accents harmonieux ouvrent le cœur aux plus douces impressions; M. Viennet, poète de la liberté et de la civilisation, dont la verve étincelante a flétri toutes les tyrannies.

En revanche, le *Constitutionnel*, en polémique avec Émile Deschamps, représentait les poètes novateurs, comme une « pléiade moderne » organisée contre la « littérature nationale », composée de MM. Émile et Antony Deschamps, Vigny, Lamartine et autres, et à laquelle « présidait M. Victor Hugo » et « dont le législateur était Sainte-Beuve » (1829). Dût M. Des-

champs « accuser encore le *Constitutionnel* de *patrioterie*, celui-ci continuera encore sa campagne pour la défense de la littérature française ».

Inutile de dire que tous les journaux du temps prirent part aux deux grandes batailles, c'est à savoir à la bataille d'*Hernani* et à la bataille de *Henri III*. Mais c'est dans le *Constitutionnel* que le feu fut le plus vif. Pour *Henri III*, dans un premier article, très sensé, à mon avis, le journal, après quelques considérations sur « l'infidélité historique », manie de la critique de 1830 comme ce l'avait été de la critique de 1650, pour la raison que c'est le plus facile de tous les procédés critiques, le journaliste fait les remarques suivantes :

Les partisans des nouvelles doctrines chercheront à s'emparer de ce drame. Ils diront que tout est simple et vrai dans le plan, dans le développement de l'action, dans le mouvement des ressorts dont l'auteur s'est servi. Les partisans des doctrines anciennes se hâteront de proclamer que la règle des unités n'a point été violée; que l'action dure à peine vingt heures [on les comptait encore], que tout se passe dans les environs du Louvre [unité de lieu comprise largement comme l'avait enseigné Voltaire]. Ils n'auront pas de peine à établir l'unité d'action [?]... Les hommes de goût diront que, romantique ou classique, l'œuvre de M. Dumas annonce un véritable talent, que *Henri III* est conçu avec *habileté*, que, *si l'intérêt commence tard et se divise ensuite*, il devient puissant; et ils ajouteront que si le mérite du style n'est pas remarquable, s'il laisse à désirer de grandes et nobles pensées heureusement traduites sur la scène, le genre particulier de l'ouvrage ne l'exige pas...

Et quel était donc ce « genre particulier de l'ouvrage »? Un second article le disait, durement, mais non sans finesse :

Le succès de *Henri III* a ranimé la querelle des classiques et des romantiques. Quelle tragédie eût rapporté 6 000 francs par représentation? [ce procédé de critique était déjà usité!] Mais Mme Molé, auteur de *Misanthropie et Repentir*; mais M. Caignez, mais Guilbert de Pixérécourt réclameront la priorité, non pas seulement parce qu'ils sont les aînés, mais parce qu'ils comptent de nombreux triomphes dans ce champ dramatique où des *situations fortes* et un *intérêt* [de curiosité] *puissant* sont le principal mérite. Jouées au Théâtre-Français la *Pie voleuse*, la *Femme à deux maris*, qui sont des *tragédies en prose*, auraient autant, sinon plus, attiré la foule... Le succès d'un second ouvrage comme *Henri III* n'est peut-être pas impossible au Théâtre-Français; nous pouvons affirmer qu'il n'est *surprise faite à la raison des spectateurs par leur sensibilité* qui puisse triompher à une troisième épreuve... Le Théâtre-Français empiète sur le domaine du boulevard... Le Théâtre-Français n'est plus qu'une succursale de la Porte-Saint-Martin...

En un mot le drame dont Dumas apporte le modèle c'est le mélodrame parvenu. Rien de plus juste, et cette promotion, prédite par Geoffroy, est toute l'histoire du romantisme au théâtre, et *Henri III* n'a pas été une invention, mais un aboutissement.

Pour *Hernani*, le *Constitutionnel* fut plus persifleur que critique avisé. « N'oubliez pas, dit-il, que la nouvelle école apporte la « vérité » au théâtre. Et parlons un peu de la vérité et du naturel de *Hernani*! De très beaux passages, du reste. Du Corneille quelquefois; Don Gomez parle, à la rencontre, le langage de Don Diègue. « Sur la tête des rois essuyer ses sandales » est un bien beau vers. Il est si beau que c'est un vers de Béranger : « Et de ses pieds on peut voir la poussière — Empreinte encore sur le bandeau des rois ». On retrouve dans *Hernani* : « Tous les jours je te vois — Et crois toujours te voir pour la première fois »; on y retrouve le vers de Voltaire (*Tancrède*) : « Je t'apprendrai mon nom les armes à la main ». Ce qu'on a le plus applaudi dans *Hernani* c'est Corneille, Racine, Voltaire et Béranger. Il y a beaucoup de talent dans la composition de cet ouvrage; il y en avait plus encore dans la composition du public... » Cette fois le rédacteur du *Constitutionnel* était un lettré et un homme d'esprit.

Le « Journal des Débats ». — Le *Journal des Débats* était un classique modéré. Il n'avait pas les raisons politiques du *Constitutionnel* d'être l'ennemi juré des romantiques; d'autre part il était trop l'organe de la haute bourgeoisie conservatrice, même dans ses goûts, pour donner dans toutes les illusions de la jeune école. Il montrait sans doute une certaine sévérité pour les classiques attardés. Il faisait la « guerre aux périphrases », qui fut un des divertissements littéraires de plus de la moitié du XIXe siècle. Il rappelait que certain plaisant ayant donné comme rébus à deviner, dans le *Mercure*, une périphrase où de Belloy avait voulu peindre « une mine », le plus habile des Œdipes y découvrit une toile d'araignée, et il rapportait bon nombre de périphrases-énigmes du même genre. — Sans doute, il défendait le *Génie du christianisme* contre la commission de l'Académie française (Daru, Lacretelle, Morellet, Régnault, l'abbé Sicard) qui l'avait jugé avec une certaine

estime dédaigneuse. Sans doute, il accueillait les *Méditations* avec transport [1]. Sans doute il salua très bas les premiers romans de George Sand et en particulier *Lélia*. Sans doute, encore à partir de 1830, il publie « avant la lettre » les plus belles pièces de Victor Hugo pour annoncer le recueil devant les contenir qui est sur le point de paraître. Mais, en général, il malmène assez vivement les productions de la littérature nouvelle. Il faut songer que la rédaction littéraire des *Débats* était variée jusqu'à être disparate et que si elle comptait Hoffman et de Féletz, elle comptait aussi Charles Nodier, et après 1830 Jules Janin d'une part et de l'autre Saint-Marc Girardin et Cuvillier-Fleury. Aussi nous voyons (dès 1815) le *Journal des Débats*, rattachant (à faux, ce me semble) le romantisme à la littérature licencieuse du XVIIIe siècle, instituer cette filiation : « L'*indépendance littéraire* (Diderot, Sedaine, Mercier, Rétif de la Bretonne, Voltaire (en partie) cherche à dominer dans l'empire des lettres, et, sous le nom séduisant de genre romantique, continue ses ravages, auxquels elle donne le nom de conquêtes... Au XVIIIe siècle on disait : « la nature ! » ; au XIXe : « liberté, imagination, et liberté de l'imagination, mais le vice est le même... » (L'article est d'Hoffman.) — Il est curieux de voir (en 1818) avec quelles précautions, qui ne sont peut-être pas ironiques, Nodier insinue que sans doute la littérature romantique est méprisable; mais que, cependant, il ne serait peut-être pas mauvais de la connaître; que la Révolution a été une secousse historique peut-être assez forte pour enfanter une littérature nouvelle, qu'il y a concordance, consciente ou involontaire, mais concordance cependant entre les littératures étrangères et la nôtre; que, par exemple, « le mélodrame de nos boulevards est la tragédie de Schiller », etc. Il est significatif de voir qu'André Chénier lui-même, suspect, pour ce monde élégant, et de romantisme et de *rusticisme*, est accepté avec hésitation et même répugnance. Des idylles! Qu'allez-vous faire, que pouvez-vous faire sous ce nom : « allez-vous ressusciter ces galants bergers de la Sicile? Vous ne pouvez que copier

1. Tout en faisant remarquer, choses également vraies, que *le flot fut attentif* » est de Quinault et *O temps, suspens ton vol*, de Thomas, et que *et ce pusillanime Icare* est cacophonique.

Virgile et Théocrite. Voulez-vous nous présenter nos campagnards et leurs habitations tels que nous les voyons tous les jours?... Ce paysan mal vêtu, ce vigneron courbé par le travail qui défriche péniblement pour partager un mauvais pain noir avec sa femme plus noire encore, *peuvent bien devenir dans vos vers un objet de pitié, mais non jamais des objets qui nous charment.* »

Mais c'est surtout sur le terrain de la littérature dramatique que les résistances du *Journal des Débats* sont les plus vives. Ce terrain est toujours un champ de bataille. Il parut en 1817 un pamphlet « classique » intitulé *Traité du mélodrame*, par MM. A. A. A. — A ce propos Hoffman fit remarquer que le mélodrame ou le drame irrégulier ne venait point du tout d'Allemagne, ni d'Angleterre. « Il y a longtemps que nos Cuvelier, Pixérécourt, Caignez ont confirmé les théories des Sismondi et des Schlegel. » Il faut même remonter plus haut. « Voici une affiche en vers que j'ai copiée il y a trente ans : *Drame nouveau. La terreur y domine. — Acte premier : la guerre et ses fureurs — Acte second : la peste et ses horreurs. — Dans le suivant j'ai placé la famine. — Le quatrième est d'un effet très beau. — Au bruit affreux du tonnerre qui gronde, — Le genre humain descend dans le tombeau. — Le dénouement sera la fin du monde.* »

La question de Shakespeare est traitée très souvent dans le *Journal des Débats*. On y voit en 1819 une comparaison entre *Hamlet*, *Électre* (de Crébillon), *Sémiramis* (de Voltaire) et *Oreste* (du même) : « Comment, dit le rédacteur, mettrai-je en ligne de compte un ouvrage aussi fatigant par la monotomie de la situation principale que par sa faiblesse relative et sa ressemblance presque identique; et l'*Électre*, la *Sémiramis* et l'*Oreste*, c'est-à-dire trois des plus beaux ouvrages de la scène française? Que l'on compare, si on l'ose, le vil et insipide Claudius au superbe Assur ou au redoutable Égiste... » En 1824, encore un article très amer met en lumière la poétique peu raffinée de Shakespeare : « C'était affaire à Shakespeare de traiter le sujet de *Cléopâtre*. Qui pouvait l'arrêter? Le peu de *dignité* des personnages. Tous ces faits sont vrais, sont historiques. Donc, selon la poétique de Shakespeare tout cela peut fournir la matière

d'un drame. Qui le gênait?... Cette histoire embrasse un espace de quatorze ans; il faut faire voyager Octave, ses amis, la sœur d'Octave : ni le temps, ni l'espace ne leur manque... Nous écouterons les singulières questions que Cléopâtre adresse à un de ses eunuques, apparemment pour s'instruire, ce qui est bien permis à une femme de quarante ans qui a toujours vécu timide et retirée. » Est-ce que l'ouvrage est mauvais pour cela? Il faut s'expliquer : « L'art dramatique dans le sens *où l'on doit entendre ce mot* n'y est pour rien » ; mais il est « divertissant » et attache par la « vérité des mœurs ». Il a « de la hardiesse dans les traits, de la variété dans les coloris, de la naïveté dans l'ensemble. Il faut lire la *Cléopâtre* de Shakespeare comme on lit les *Dialogues* de Lucien. » Shakespeare est à la fois « poète, historien et bouffon et n'est rien de tout cela médiocrement; *son tort est de réunir dans une pièce de théâtre des titres que le bon sens ne permet pas d'y réunir et d'y confondre.* » En somme nous avons affaire à une « espèce de *farce héroïque* ».

Sur la « question de *Henri III* » le *Journal des Débats* fut de ceux que le *Constitutionnel* avait prédits comme devant assurer que *Henri III* n'était point si romantique qu'on le voulait bien dire. *Henri III* n'étonne point les *Débats*. C'est pour lui un mélodrame régulier comme une tragédie, et par conséquent à aucun titre il n'est quelque chose de bien nouveau. Les romantiques accaparent *Henri III* et disent : « Fini Racine! » La vérité est que « le romantisme n'est pour rien dans l'ouvrage de M. Dumas. La pièce est régulière : il y a unité de temps; l'unité de lieu, relativement, est aussi respectée, et quant à l'unité d'action et d'intérêt, si le drame a sous ce rapport quelque reproche à essuyer, c'est un malheur qui lui est commun avec beaucoup d'autres que le romantisme n'a jamais réclamés... Il y a un mélange de comique et de tragique; mais c'est un drame et non une tragédie... Mais enfin c'est un ouvrage régulier dont le plus grand tort est dans une action tellement compliquée qu'une partie en fait oublier une autre, ce qui ressemble beaucoup à la duplicité d'action. »

Les *Débats* furent très durs pour *Cromwell* et sa préface, pour *Antony*, pour *Charles VII chez ses grands vassaux*, pour *Marion Delorme*, avec quelque adoucissement en considération de ce

qu'il y a de vivant et de grouillant dans l'ouvrage; pour la *Tour de Nesles*, pour le *Roi s'amuse* (qui du reste fut un échec), où l'on remarque un mélange de comique et de tragique, « *d'autant plus* que c'est le tragique qui a paru plaisant et le plaisant qui a paru morose »; pour *Lucrèce Borgia* (qui fut un grand succès, le premier succès franc d'Hugo au théâtre), qui fut jugé trop machiné et trop patibulaire, quoique d'un certain intérêt; pour *Chatterton*, qui fut assez bien accueilli, mais que le *Journal* estima sans intérêt, les souffrances d'un fou n'en pouvant exciter aucun.

La « Revue des Deux Mondes ». La *Revue des Deux Mondes*, sur laquelle nous pourrons être courts, ayant déjà parlé de Planche et de Sainte-Beuve, fut d'abord une revue à tendances romantiques. Les premiers rédacteurs principaux étaient Balzac, Nodier, Vigny, Sainte-Beuve, Émile Deschamps, Jules Janin, Auguste Barbier (dont l'*Idole* parut en 1831 dans la *Revue des Deux Mondes*). *Notre-Dame de Paris* y était saluée en termes si élogieux et si lyriques qu'on croirait l'article écrit par Victor Hugo : « ... édifice immense sous les portes duquel... La postérité dira Hugo comme elle dit Dante, Shakespeare, Corneille, Byron... » *Antony* y était défendu énergiquement : « Le nouveau drame de M. Dumas, quelles que soient les basses injures d'une petite critique sans conscience, est un des plus beaux développements de passion qu'il y ait au théâtre, et il y a progrès sensible dans la manière d'écrire de l'auteur ». A remarquer à ce propos combien le type « Julien Sorel » (*Rouge et Noir* de Stendhal) est reconnu par les contemporains comme un type vrai de leur époque : Antony représente pour la *Revue des Deux Mondes* « ces hommes blasés, durs, athées, qui, pour se faire aimer des femmes, s'inventent des malheurs mystérieux et byroniens, leur parlent religion sans croire seulement à l'âme, de dévouement en méditant leur perte, et, à force de se monter la tête, sont amenés à mettre le crime dans le jeu qu'ils jouent et la partie qu'ils poursuivent. *Les garnisons regorgent d'exemples pareils.* » — La *Revue* publiait encore sur l'ensemble de l'œuvre de Victor Hugo un article enthousiaste, qui était de Sainte-Beuve (1831); *Marion Delorme* y était acclamée : « Pourquoi ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne? » — Grand

éloge encore de Vigny (y compris *la Maréchale d'Ancre*) par Planche en 1832.

Mais à partir de 1833 l'élément anti-romantique domine à la *Revue des Deux Mondes*. D'abord Sainte-Beuve a rompu « le charme », comme il disait de sa liaison avec la famille Hugo, et à partir de cette époque, sans être jamais anti-romantique de parti pris, est le libre esprit que, du reste, à très peu près, il fut toujours, et l'esprit modéré qu'il était essentiellement. Reste Planche, qui s'acharne sur Hugo avec une sorte de rage et sur beaucoup d'autres avec âpreté. Et d'une façon générale c'est plutôt du côté de Mérimée que de l'autre qu'incline la *Revue*. Il ne serait pas impossible qu'elle eût assagi George Sand, qui était à cette époque son fournisseur très recherché et dont le romantisme déchaîné dura, comme on sait, assez peu. Presque tous les articles de critique de la *Revue* jusqu'à l'apparition de Montégut (1849) eurent ce caractère de léger misonéisme, intelligent du reste et discret, c'est-à-dire doué de discernement. A peine peut-on relever un article de Magnin pour *les Rayons et les Ombres* en 1840, où la *langue* de Victor Hugo est spécialement défendue : « On sait avec quel emportement Victor Hugo est attaqué sur ce point par un certain parti littéraire qui se montre uniquement préoccupé dans ses critiques de la pureté de la langue et qui devrait s'en préoccuper un peu plus dans ses œuvres. » Sainte-Beuve lui-même allait un peu loin peut-être dans ce qu'un juge malveillant pourrait appeler ses palinodies et ne traitait pas très bien les *Recueillements* de Lamartine; mais comme en grondant un peu il feignait joliment de s'imposer silence au nom du souvenir respectable de ses jeunes enthousiasmes! « Voilà Lamartine qui aspire à être un élève de Victor Hugo. Il matérialise son style (c'était vrai du reste; mais presque insensible). Mais est-ce bien à moi qu'il conviendrait de tant insister? *Nimis urgeo*, comme dit Cicéron, *iisdem in armis fui.* » Cependant il faut dire la vérité : « *un grain de Voltaire* manque depuis longtemps à nos poètes lyriques ». Et puis cette littérature personnelle est décidément trop personnelle. « Louis XIV seul s'habillait et se déshabillait en public. » — Et l'on pourrait ramener ici comme un refrain le joli mot de tout à l'heure : « M. Sainte-Beuve, *iisdem in armis fuisti.* »

Conclusion. — La critique française de 1820 à 1850 fut très informée et même savante, très brillante, très spirituelle, insuffisamment munie d'idées générales sur l'homme, à mettre toujours à part Sainte-Beuve. Elle eut un autre défaut qui tient aux circonstances. Elle fut toujours dominée par des préoccupations de parti, de coups et de bataille à livrer. Il en est ainsi toutes les fois que deux écoles fortement constituées se partagent la littérature. La critique devient en grande partie une polémique; et ces polémiques, très naturellement, ne mènent à rien, puisque chaque parti tire ses arguments surtout de l'examen des imbéciles du parti adverse. Or au bout de vingt ans les imbéciles de l'un et de l'autre parti ont, Dieu merci, disparu à jamais. Les époques où il existe, non point deux écoles adverses, mais un plus grand nombre de groupes littéraires différents, sont plus favorables à la hauteur de vues chez la critique, ne la forçant point, en quelque sorte, à se faire batailleuse. Toutefois, il convient de dire, d'abord que certains esprits, et il faut ici encore nommer Sainte-Beuve, savent s'élever au-dessus des rumeurs de la bataille ou n'y faire séjour que peu de temps; ensuite que, malgré ses imperfections, la critique de 1820 à 1850, par ses ambitions mêmes, n'a pas laissé de se hausser d'un degré au-dessus de la critique du siècle précédent. Elle a voulu bâtir des systèmes, et il en est resté quelque chose; elle a voulu embrasser l'histoire en même temps que l'histoire littérire, et son horizon s'en est élargi; elle a aspiré à être un genre littéraire, à quoi elle ne songeait pas auparavant, et elle a parfaitement rempli au moins ce dernier dessein. C'est bien de 1820 à 1850 qu'elle est devenue un genre littéraire, ayant, sinon ses lois, du moins ses traditions, son esprit général et sa dignité. Elle s'est appelée elle-même : « la dixième muse »; et il y avait bien de la prétention dans cette application du système décimal. Mais du moins elle pouvait dire d'elle-même qu'elle était devenue une personne.

BIBLIOGRAPHIE

I. **Victor Hugo**, *Préface de Cromwell* (avec commentaires de Maurice Souriau, 1896); *Mirabeau*, 1834; *William Shakespeare*, 1864. Préface des *Voix Intérieures*, *Rayons et Ombres*, etc. — **Alfred de Vigny**, préface d'*Othello*,

1830; *Stello*, passim, 1832: préface des *Poèmes antiques et modernes*, 1837. — **Lamartine**, préfaces des premières *Méditations*, des *Nouvelles méditations*, des *Recueillements*, des *Destinées de la Poésie*, dissertation placée ordinairement en tête des premières *Méditations*; *Discours de réception à l'Académie française* (ibid.). — **Stendhal**, *Racine et Shakespeare*, 1822; *Introduction à l'histoire de la peinture en Italie*, 1817. — **Alfred de Musset**, *Premières poésies* et *Nouvelles poésies*, passim; *Lettres de Dupuis et Cotonet*, 1836. — **Casimir Delavigne**, *Discours de réception à l'Académie française*, 1825. — **Henri Heine**, *État de la France* (recueil d'articles), 1833; l'*École romantique*, 1836; *Lutèce* (recueil d'articles), 1855. — **Simonde de Sismondi**, *De la littérature du midi de l'Europe*, 4 vol., 1829. — **Fauriel**, *Discours préliminaire* en tête de la *Parthénéide ou Voyage aux Alpes*, 1810; *Sur la théorie de l'art dramatique*, dissertation jointe aux traductions de tragédies de Manzoni, 1823; *Discours préliminaire* en tête des *Chants populaires de la Grèce moderne*. — **Charles Magnin**, *Origines du théâtre en Europe*, 1838 (mais sa critique est surtout dans ses articles du *Globe* et de la *Revue des Deux Mondes*, qui n'ont pas été réunis). — **Théophile Gautier**, *Les Jeune-France*, 1833; préface de *Mademoiselle de Maupin* et ce roman lui-même, *passim*. — **Jules Janin**, *Histoire de la littérature dramatique* (6 vol.), 1858. — **Sainte-Beuve**, pour la période de 1820 à 1850 : *Portraits contemporains*; *Port-Royal*; *Portraits littéraires*; articles du *Globe* et de la *Revue des Deux Mondes* (ils n'ont pas été tous recueillis). — Journaux : collections du *Conservateur littéraire*, 1819-1821; de la *Muse française*, 1823-1824; de la *Minerve Française*, 1818-1820; du *Globe* (seulement de 1824 à 1830, étant devenu après 1830 un journal exclusivement politique).

II. **Béranger**, *Correspondance* (4 vol.), 1860. — **Mérimée**, *Notice sur la vie et les ouvrages de Michel Cervantes*, 1828; *Mélanges historiques et littéraires*, 1855. — **Népomucène Lemercier**, *Cours analytique de Littérature générale* (4 vol.), 1820. — **Baour-Lormian**, *le Classique et le Romantique*, comédie, 1825. — **François Ponsard**, *Préface d'Agnès de Méranie*, 1846. — **Dussault**, *Annales littéraires* (recueil d'articles), 1824. — **Hoffman**, *Œuvres* (16 vol.), 1828 (mais son œuvre critique y figure à peine). — **Abbé de Féletz**, *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature* (6 vol.), 1828; *Jugements historiques et littéraires* (1 vol.), 1840. — **Villemain**, *Tableau de la Littérature au moyen âge* (2 vol.); *Tableau de la Littérature au XVIII*e *siècle* (4 vol.), 1864; *Discours et mélanges littéraires*, 1823; *Souvenirs contemporains d'histoire et de littérature*, 1856. — **Saint-Marc-Girardin**, *Cours de littérature dramatique* (5 vol.), 1843; *La Fontaine et les fabulistes* (2 vol.), 1867; *J.-J. Rousseau, sa vie et ses œuvres* (posthumes), 1875 (2 vol.). — **D. Nisard**, *Histoire de la littérature française* (4 vol.), 1844; les *Poëtes latins de la décadence*, 1837. — **G. Planche**, *Portraits littéraires* (2 vol.), 1854 (ne contiennent qu'une très petite partie de son œuvre, restée dans la collection de la *Revue des Deux Mondes*). — Journaux et revues : collections de la *Revue des Deux Mondes*, de la *Revue de Paris*, du *Constitutionnel*, du *Journal des Débats*, etc.

CHAPITRE XIV

LES RELATIONS LITTÉRAIRES DE LA FRANCE AVEC L'ÉTRANGER[1]

(1799-1848)

Pendant la période qui s'étend depuis le commencement du Consulat jusqu'à la révolution de Février, les relations intellectuelles de la France avec l'Europe ont passé par deux phases très différentes.

Jusqu'à la fin du gouvernement impérial, la France a été presque constamment en guerre avec la plupart des nations européennes : avec quelques-unes, comme l'Angleterre ou l'Espagne, la lutte a été si ardente qu'elle a exclu la possibilité de toutes relations intellectuelles suivies; avec d'autres, comme l'Allemagne ou l'Italie, elle a abouti à une domination française plus ou moins tyrannique et, dans l'ordre littéraire, à une influence plus ou moins profonde. De 1800 à 1815, notre pays, tout entier à l'œuvre de conquête et d'organisation intérieure de Napoléon, ne subit, en apparence, aucune influence étrangère dans le domaine de la littérature, qui se glorifie d'être purement classique et nationale. Mais ce n'est qu'une apparence : car, en dehors, et comme en marge de la littérature officielle, les plus grands écrivains de ce temps travaillent, malgré la défaveur dont ils sont l'objet, à l'étude de ces litté-

1. Par M. Joseph Texte, professeur de littérature comparée à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon.

ratures étrangères si suspectes à l'Empire : peu de périodes de notre histoire ont été plus fécondes à ce point de vue que l'époque de Chateaubriand, de Mme de Staël, de Benjamin Constant, de Sismondi, de Ginguené ou, pour citer un étranger à demi francisé, de Guillaume Schlegel.

La période suivante, celle qui va de 1815 à 1848, a vu, avec le romantisme, se développer une curiosité passionnée de l'étranger. Qui dit romantisme, dit cosmopolitisme : non pas, il est vrai, cosmopolitisme à la façon du XVIIIe siècle, c'est-à-dire union de tous les peuples sous la domination d'une même philosophie et d'une même littérature, mais cosmopolitisme à la façon de notre époque, c'est-à-dire fédération des nations et des races, dans laquelle chacune, tout en se proclamant solidaire des autres, conserve la direction et la responsabilité de ses propres destinées. Le cosmopolitisme romantique admet avec l'auteur de la préface des *Burgraves* que « le groupe entier de la civilisation, quel qu'il fût et quel qu'il soit, a toujours été la grande patrie du poète, » et que ce groupe, vers 1830 ou 1840, « c'est l'Europe ». Mais il respecte et même il favorise, dans le domaine de l'art, le libre développement des nationalités indépendantes, et, au premier rang, de la France.

C'est le romantisme qui a fondé sur l'expérience l'idée d'une solidarité littéraire, désormais invincible, des peuples modernes.

I. — La période du Consulat et de l'Empire (1799-1815).

La France et l'étranger sous le Consulat et l'Empire. — Si l'on considère, comme il convient, le premier Empire comme un prolongement de la Révolution, on est amené à croire que, pendant vingt-cinq ans, les mêmes circonstances ont empêché ou favorisé le développement de nos relations intellectuelles avec l'étranger. La Révolution a marqué à la fois un mouvement de concentration et un mouvement d'expansion de l'esprit national.

De 1789 à 1815, le cosmopolitisme philosophique du XVIIIe siècle, soumis à la plus rude des épreuves, avait fini par faire place

à l'unique souci de la défense, puis de la grandeur nationale. La Révolution retourne à l'antiquité, croyant revenir à la France. Elle rompt avec l'Angleterre, grande amie et inspiratrice de notre XVIIIe siècle. Elle méprise l'Allemagne. Qu'aurait-elle demandé à l'Italie ou à l'Espagne? Officiellement, la Révolution, qui a tendu d'abord à une fédération du genre humain, est en guerre avec l'Europe. Que sera-ce de l'Empire? Aux tendances de la Révolution, aux aspirations et aux haines déclarées du patriotisme, Napoléon ajoute les répugnances invincibles de sa nature de Corse contre la civilisation du Nord. Pour l'Angleterre, il n'a que de la haine. Pour l'Allemagne, mère de l'école « démocratico-germanico-romantico-chrétienne », comme dit Henri Heine, il n'a que du mépris. Ce n'est pas seulement pour des raisons politiques qu'il poursuit Mme de Staël; c'est sans doute aussi parce qu'il considère ses tentatives comme puériles ou dangereuses, et parce qu'il n'aime pas — ce sont les termes d'un rapport officieux d'Esménard — « les folies germaniques, dont les partisans dénigrent sans cesse la littérature, les journaux, le théâtre français, pour exalter aux dépens des nôtres les ridicules et dangereuses productions de l'Allemagne et du Nord [1] ».

Mais il n'est au pouvoir d'aucun homme ni d'aucun gouvernement d'arrêter les conséquences des faits historiques. Et d'abord, ce n'est pas impunément que, pendant plus de vingt ans, les armées de la France révolutionnaire, unissant sous leurs drapeaux des soldats de toute nation, ont parcouru le monde. Dans les rangs de ces armées, on a pu voir, en Russie, un Henri Beyle, et, au camp de Boulogne, un officier italien qui se nommait Ugo Foscolo, tous deux combattant sous les mêmes drapeaux et pour la même cause. Comment cette involontaire fusion des peuples serait-elle restée sans conséquences? Et comment ces lointaines conquêtes n'auraient-elles ébranlé ni l'imagination ni la sensibilité françaises?

La Révolution a eu d'autres conséquences encore : en rejetant hors de France, à différentes époques, un grand nombre de Français, hostiles au gouvernement actuel de leur pays,

1. Voir H. Welschinger, *La censure sous le premier empire*, p. 349.

elle a préparé, assurément sans le vouloir, des connaisseurs, malgré eux, de l'étranger. Pour peu qu'on étende le sens du mot « émigré », on peut affirmer avec M. G. Brandes que toute « la grande littérature de l'époque révolutionnaire est la littérature de l'émigration ». Que faut-il entendre par là? Simplement, qu'entre 1792 et 1815, un grand nombre de Français ont su et dû tirer profit, les uns de leur émigration volontaire — tel Chateaubriand, — les autres de leur exil forcé — telle Mme de Staël. Qu'on ouvre, pour s'en convaincre, une quelconque des revues les plus importantes de la période, la *Décade philosophique* ou le *Magasin encyclopédique*, la *Bibliothèque britannique* ou les *Archives littéraires de l'Europe*, on sera frappé du nombre de ceux qui ont rapporté de l'étranger des connaissances nouvelles et qui ont essayé, à leur retour, de conduire leurs compatriotes, comme dit l'un d'eux, vers « ces rivages inconnus ». Plus généralement, parmi les écrivains marquants de cette période — et même en laissant de côté les deux plus grands, — les uns sont d'origine étrangère : Benjamin Constant, Sismondi, Joseph et Xavier de Maistre, Bonstetten, Mme de Krüdener, Mme de Charrière; les autres doivent plus ou moins à leur séjour à l'étranger ou à leurs relations personnelles avec les précédents : Gérando, Camille Jordan, Fauriel, Nodier, Stendhal et tant d'autres.

Les relations avec l'Angleterre. — L'Angleterre avait tenu, au XVIIIe siècle, le premier rang parmi les sympathies de notre pays. Faut-il s'étonner que cette « île coupable », cette « orgueilleuse Carthage », — ainsi l'appelle, sous la Révolution, un opéra de la *Reprise de Toulon*, — cette grande adversaire de Napoléon et de la France, ait perdu beaucoup d'admirateurs chez nous? Les rancunes soulevées par cette lutte acharnée seront tenaces, et, en 1822 encore, au témoignage de Stendhal, quand des acteurs anglais viendront à Paris pour jouer du Shakespeare, on entendra retentir, à la Porte-Saint-Martin, ce cri de protestation : « A bas Shakespeare! C'est un aide de camp du duc de Wellington! [1] »

Cependant, même sous la Révolution et même sous l'Empire,

1. *Racine et Shakespeare*, p. 215.

la littérature anglaise a été étudiée chez nous. Plusieurs adaptations de Shakespeare ont été jouées sur nos théâtres en pleine Révolution [1]. Les romans d'Anne Radcliffe ont été traduits et très lus et ils ont fourni plus d'un modèle à nos auteurs de mélodrames. Les critiques mêmes, comme Geoffroy, ne se sont pas désintéressés de l'Angleterre, et Hennet a publié une *Poétique anglaise* [2] qui a beaucoup servi à Chateaubriand pour son *Essai sur la littérature anglaise*. Mais surtout Mme de Staël et Chateaubriand n'ont pas cessé de se préoccuper de la littérature des Anglais.

La première avait grandi dans un milieu épris de tout ce qui était anglais. Dans un premier séjour en Angleterre, en 1793, elle s'était liée avec Miss Burney et elle avait déjà lu, à cette époque, tout ce qu'un homme cultivé du XVIIIe siècle connaissait de l'Angleterre. On s'en aperçoit en lisant le livre *De la littérature*, qui est de 1800. La Grande-Bretagne y personnifie le génie du Nord, lyrique, passionné et profondément spiritualiste. On y voit poindre déjà l'image de cette Angleterre religieuse et cependant philosophe, morale et cependant poétique, pratique et cependant éprise d'un haut idéal, qu'elle essaiera de nous faire aimer dans le héros de son roman de *Corinne* (1807), dans Oswald. « Quant aux nations, je n'estime hautement que l'anglaise », écrivait Sismondi à Mme d'Albany. Mme de Staël en eût dit presque autant jusqu'au jour où elle sentit qu'elle aimait la France plus que tout au monde. Même dans *l'Allemagne*, elle s'est obstinée encore à montrer toute la littérature anglaise « tendant au spiritualisme » et elle a fait de Bacon un idéaliste à la manière de Platon, ce qui confine au paradoxe. Les meilleures pages qu'elle ait écrites sur un écrivain anglais sont celles où elle a parlé de Shakespeare : la première en France, elle a vu la place que tient dans ce théâtre l'idée philosophique, le sentiment de l'au-delà, le frisson de la mort; la première, elle en a compris l'indicible et poétique mélancolie. Elle a eu

1. Le *Jean-Sans-Terre* de Denis est de 1791, son *Othello* de 1792, le *Timon d'Athènes* de Mercier, de 1794. *Épicharis et Néron*, de Legouvé (1793), est une imitation lointaine de *Richard III*. *Imogènes ou la Gageure imprévue*, de Dejaure (1796), adapte *Cymbeline*, etc.

2. Sur Geoffroy, critique des littératures étrangères, voir le livre récent, et d'ailleurs trop indulgent, que lui a consacré M. Marc Desgranges (1897). — *La Poétique anglaise* de Hennet a paru en 1806 (3 vol. in-8).

vraiment, à travers Shakespeare, le sentiment du génie anglais. Quand, en 1813 et 1814, elle séjourna de nouveau en Angleterre, elle connut Byron, Sheridan, Coleridge, et rêva d'écrire un livre où elle ferait pour l'Angleterre ce qu'elle venait de faire pour l'Allemagne. Il faut regretter qu'elle n'en ait pas eu le temps. Du moins avons-nous des chapitres de cette œuvre épars dans la *Littérature*, dans *Corinne* et dans les *Considérations*.

Chateaubriand a vécu beaucoup plus en pays anglo-saxon que Mme de Staël : non seulement il a fait un voyage de plusieurs mois en Amérique, mais du 21 mai 1793 au 8 mai 1800, de sa vingt-cinquième à sa trente-deuxième année, — les années décisives de la vie, — il a vécu en Angleterre. Il y est plus tard retourné en « magnifique ambassadeur », comme il aime à dire dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Lui-même s'est plu à insister sur la grande influence que ce séjour a pu avoir sur ses destinées intellectuelles. N'a-t-il pas, dans ses rudes années de Londres, vécu de traductions de l'anglais? N'a-t-il pas parlé d'amour, en anglais, à Charlotte Ives? N'a-t-il pas mis en français, vers ou prose, Ossian ou John Smith son imitateur, le *Cimetière de campagne* de Gray et plus tard tout le *Paradis perdu*? C'est en traduisant *Dargo*, *Duthona* ou *Gaul* qu'il a forgé l'instrument poétique avec lequel il écrira les *Martyrs*. Quoi de plus net que cet aveu des *Mémoires* sur la disposition dans laquelle il quitta l'Angleterre en 1800 : « *J'étais Anglais de manières, de goût et, jusqu'à un certain point, de pensées* : car si, comme on le prétend, lord Byron s'est inspiré quelquefois de *René* dans son *Childe-Harold*, il est vrai de dire aussi que huit années de résidence en Grande-Bretagne, précédées d'un voyage en Amérique, qu'une longue habitude de parler, d'écrire et même de penser en anglais, avaient nécessairement influé sur le tour et l'expression de mes idées »? Et quand son ami Joubert le revit en France, ne parlait-il pas tout d'abord de « le débarbouiller de Rousseau, d'Ossian, des vapeurs de la Tamise »?

Il est vrai qu'à son retour en France, l'amitié de Fontanes et son antipathie pour Mme de Staël lui inspirèrent, dans le *Mercure*, quelques articles assez étranges sur l'Angleterre, sur Young ou sur Shakespeare : le futur auteur de *Génie du Chris-*

tianisme y essayait de rattacher au catholicisme la plupart des grands écrivains anglais et de montrer, non seulement que Pope était catholique et que « Dryden le fut par intervalles », mais encore que, probablement, « Shakespeare appartenait à l'Église romaine ». Mais il s'est lui-même accusé plus tard d'avoir examiné Shakespeare avec la « lunette classique », et il l'a placé, pour « faire amende honorable », au nombre des « cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée », parmi « ces génies-mères qui semblent avoir enfanté ou allaité tous les autres ». Le véritable sentiment de Chateaubriand sur les écrivains anglais doit être cherché dans le *Génie*, dans l'*Essai sur la littérature anglaise* (1836) [1], enfin dans les *Mémoires d'outre-tombe*. On trouvera dans l'*Essai* moins une histoire de la littérature qu'un recueil d'articles dont la plupart valent beaucoup mieux que le mépris, tout à fait injustifié, de Sainte-Beuve pour ce livre. On y constate, il est vrai, que l'auteur de *René* pardonnait difficilement à Byron de l'avoir imité, et que celui des *Martyrs* en voulait à Walter Scott de son incomparable succès. Mais on y découvrira sans peine plus d'une admirable page, notamment sur celui de tous les écrivains anglais qu'il a le plus aimé et le plus imité, sur ce Milton dans lequel il trouvait toujours « un charme extraordinaire de vieillesse et de jeunesse, d'inquiétude et de paix, de tristesse et de joie, de raison et d'amour ». Quand les *Martyrs* parurent en 1809, les lecteurs purent constater, par les imitations et par le commentaire, combien cette admiration était profonde et sincère.

Vienne maintenant Guillaume Schlegel et viennent les chapitres, si neufs pour l'époque où ils furent écrits, qu'il a, dans son *Cours de littérature dramatique* (traduit en 1814), consacrés à l'ancien théâtre anglais et aux contemporains de Shakespeare [2].

1. On lit dans l'*Avertissement* : « L'*Essai sur la littérature anglaise* se compose : 1° de quelques morceaux détachés de mes anciennes études, morceaux corrigés dans le style, rectifiés pour les jugements, augmentés ou resserrés quant au texte ; 2° de divers extraits de mes *Mémoires*... ; 3° de recherches récentes relatives à la matière de cet *Essai*. » Plusieurs morceaux avaient paru dans le *Mercure* de 1800 et de 1801. — Chateaubriand cite, parmi ces sources, Warton, Evans, Percy, Owen, Roquefort, etc. Il a aussi puisé dans l'*Idée de la poésie anglaise* de l'abbé Yart (1749) et dans les *Essais historiques sur les bardes* de l'abbé de La Rue (1834), prêtre émigré et ami de W. Scott.

2. G. Schlegel s'est surtout servi des travaux de Malone et de Dodsley.

Comment soutenir que la période impériale ait été entièrement stérile pour la connaissance de l'Angleterre en France?

Les relations avec l'Italie et l'Espagne. — L'action de la pensée française, peu sensible alors au delà de la Manche, s'est exercée, en revanche, au delà des Alpes, dans le domaine de l'art comme dans celui de la politique. Les républiques que la Révolution crée successivement en Italie, le royaume d'Italie avec Napoléon et Eugène de Beauharnais, celui de Naples avec Joseph Bonaparte et Murat, n'ont pas seulement adopté nos codes et notre administration. L'influence de nos mœurs et de notre littérature y a été prépondérante, souvent même tyrannique. « Les Français, écrivait Foscolo, dévastateurs des peuples, se servent de la liberté comme les papes se servaient des croisades[1] », et Alfieri en était réduit à fuir son pays pour fuir notre influence.

Quand, au lendemain du *Génie du Christianisme*, en 1803, Chateaubriand fut nommé secrétaire d'ambassade à Rome, il fut profondément frappé de la décadence lamentable de ce peuple. Lui qui croyait arriver dans la patrie de la foi, il écrivait à Chênedollé : « Si vous saviez ce que serait ce pays, s'il n'avait pas ses ruines! Le cœur me saigne... » Mais — et c'est l'éternelle revanche de cette terre d'Italie — il subit profondément le charme enveloppant de Rome, « qui sommeille au milieu de ses ruines », de la campagne romaine, si désolée, mais « composée de la poussière des morts et des débris des empires », du paysage de Naples, plus suave et plus frais que « des fleurs et des fruits humides de rosée ». Dans l'incomparable lettre à Fontanes, dans les lettres à Joubert, dans les *Martyrs*, il a su exprimer, comme jamais écrivain français ne l'avait exprimé, le prestige de l'Italie pittoresque, et les romantiques, de George Sand à Gautier, n'auront vraiment qu'à marcher sur ses traces. En revanche, il a peu vu l'Italie moderne. D'Alfieri, il n'aimait que les *Mémoires*, mais il ne goûtait pas, au témoignage de M. de Marcellus, « le style raidi, froid et pompeux de ses drames ». L'Italie a beaucoup agi, comme

1. Voir Ch. Dejob, *Essai de bibliographie pour servir à l'histoire de l'influence française en Italie de 1796 à 1814* (dans *Mme de Staël et l'Italie*, 1890).

l'Orient, sur l'imagination de Chateaubriand. Si l'on excepte Dante, elle a peu agi sur sa pensée.

Corinne ou l'Italie est le fruit du voyage que Mme de Staël fit au delà des Alpes, en 1804 et en 1805, au lendemain de la mort de Necker. Fort bien accueillie par les autorités françaises et par les Italiens, fêtée pour son esprit et pour ses dons poétiques, qui lui valurent une réception enthousiaste à l'Académie des Arcades, elle a justement vu de l'Italie ce que Chateaubriand en avait négligé : la vie sociale, littéraire et politique. Assurément, elle a parlé judicieusement de l'Italie ancienne et il y a dans *Corinne* des chapitres curieux sur les ruines de Rome. Mais elle a peint mieux encore la Rome ou la Naples de 1805. Elle était guidée ici par ses amis italiens, dont le plus célèbre est Monti[1]. Surtout, elle se laissait ravir par son enthousiasme pour ces natures méridionales, essentiellement sociables, oratoires et lyriques, dont elle a fait comme une synthèse dans Corinne. Corinne, c'est le génie italien : « Ici les sensations se confondent avec les idées, la vie se puise tout entière à la même source, et l'âme, comme l'air, occupe les confins de la terre et du ciel. » Personne n'a parlé avec plus de sympathie que Mme de Staël des Italiens du commencement de ce siècle. Elle déplorait leurs faiblesses, leurs superstitions, leurs discordes, et les palinodies de Monti, et l'abaissement général des caractères. Mais elle ajoutait : « Il n'y a point d'hommes plus persévérants, ni plus actifs, quand une fois leurs passions sont excitées. » *Servi siam, si*, disait Alfieri, *ma servi ognor frementi*. C'est avec une grande sympathie pour les destinées de l'Italie qu'elle a parlé de Cesarotti, de Verri, de Bettinelli, d'Alfieri, de Monti, de Pindemonte, — et cela sans préjudice des classiques de la veille ou de l'avant-veille. Aussi a-t-elle mérité la reconnaissance durable des Italiens. Son livre souleva un enthousiasme général. On se plut à y entrevoir « l'Italie de l'avenir », et Byron a avoué quelque part que, quand il songeait à ce pays, il pensait « avec les pensées de Mme de Staël ». Elle-même devait y revenir en 1815 et 1816. Elle rencontra alors Confalonieri, apôtre de l'indépendance, et écrivit dans la

1. *Lettere inedite del Foscolo, del Giordani e della signora di Staël a Vinc. Monti* (Livourne, 1876).

Biblioteca italiana un article retentissant qui suscita le mouvement romantique italien. Son nom reste attaché à l'histoire de la renaissance intellectuelle et politique de l'Italie.

Elle a contribué aussi à l'éclosion des travaux dont la littérature italienne fut, sous l'Empire, l'objet en France. Ginguené commence en 1811 la publication de son *Histoire littéraire d'Italie*, bientôt traduite en italien. Le Genevois Simonde de Sismondi, ami de Mme de Staël, publie son *Histoire de la littérature du midi de l'Europe* (1813), le premier tableau général des littératures romanes publié chez nous, particulièrement solide en ce qui touche l'Italie, dont l'auteur parlait d'expérience et avec amour. De tout ce mouvement d'érudition, qui aboutira, à travers Stendhal, à Fauriel et à J.-J. Ampère, Mme de Staël n'a pas assurément tout le mérite, mais elle a du moins donné le signal.

Sismondi, dans son livre, traitait longuement aussi de cette Espagne que le XVIIIe siècle avait tant méprisée, mais dont Chateaubriand venait justement, dans son charmant récit du *Dernier Abencérage*, d'exalter le génie héroïque et romanesque [1]. L'année suivante, la traduction française du livre de G. Schlegel permettait au public français de s'orienter dans l'ancien théâtre espagnol, dont l'auteur faisait comme le type achevé du drame nouveau. « Parmi les peuples de l'Europe moderne, écrivait-il, il n'y a en a que deux, les Anglais et les Espagnols (car le théâtre allemand n'existe encore qu'en espérance), qui aient un théâtre national et original ». L'Espagne est, avec l'Angleterre, la seule nation véritablement *romantique*. Telle était l'admiration de Schlegel pour la littérature espagnole qu'il pleurait devant Stendhal en parlant de Calderon et qu'au témoignage de Benjamin Constant, s'il lui arrivait de défendre son cher Cervantes, « il pâlissait et ses yeux se remplissaient de larmes [2] ».

Les relations avec l'Allemagne. — De toutes les nations de l'Europe, l'Allemagne est peut-être celle sur laquelle le joug de Napoléon a pesé le plus durement, mais c'est celle aussi sur laquelle l'influence française s'est le plus exercée. La

1. Sismondi a beaucoup puisé dans l'*Histoire de la littérature espagnole* de Bouterweck, traduite en 1812 (2 vol. in-8°). Voir aussi de Malmontet et L. de Cauteleu, *Essai sur la litt. espagnole* (1810).
2. Stendhal, *Corresp. inéd.*, t. I, p. 31. — B. Constant, *Journal intime*, p. 33.

France impériale a imposé à l'Allemagne son administration et ses codes et ses mœurs. L'Allemagne nous a renvoyé, en échange, sa philosophie et sa littérature.

Ce n'est pas M[me] de Staël, comme on l'a dit souvent, qui, la première, a fait connaître cette littérature en France. Le livre *De l'Allemagne* est lui-même comme le dernier terme d'un mouvement d'idées qui date de la Révolution. Nulle part l'émigration n'avait été si nombreuse qu'en Allemagne; nulle part elle n'avait produit de plus importantes conséquences dans l'ordre de la pensée. Nombre de Français de marque s'étaient, pendant leur exil en Allemagne, initiés à la langue et à la pensée de ce pays : Narbonne et Mounier avaient correspondu avec Schiller ou Gœthe; Gérando avait étudié les philosophes allemands et préparé son *Histoire comparée des systèmes de philosophie* (1804), où ils tiennent une grande place; Camille Jordan avait fréquenté Gœthe, Schiller, Wieland, Herder, et avait expliqué leur œuvre à M[me] de Staël; le marquis de la Tresne, Senac de Meilhan, Chênedollé, Jordan, avaient traduit et étudié Klopstock; des émigrés avaient créé le *Spectateur du Nord*, les *Archives littéraires de l'Europe*, d'autres recueils encore, où l'on trouve de curieuses études sur l'Allemagne. Enfin, surtout, Charles de Villers, officier français émigré à l'Université de Gœttingue et, plus tard, professeur de littérature française à cette même Université, s'était épris de l'éducation, de la religion, de la philosophie germaniques, et s'était donné pour mission de révéler à la France le génie allemand. Non seulement Villers avait connu de près la plupart des grands écrivains de sa patrie d'adoption, mais il avait, dans une série d'articles, de livres et de pamphlets, très curieux, quoique passionnés, poursuivi par la plume son apostolat[1]. Dans son *Coup d'œil sur les Universités et le mode d'instruction publique de l'Allemagne protestante* (1808), il faisait connaître à la France l'organisation des Universités allemandes et insistait sur le caractère encyclopédique et scientifique de leur enseignement. Dans sa *Philosophie de Kant* (1801), il essayait d'acclimater chez nous la grande œuvre du philosophe de Kœnigsberg, qui devait, suivant lui,

1. *Briefe an Ch. de Villers*, p. p. M. Isler (2e éd., Hambourg, 1883).

hâter chez nous « le développement de la moralité et de la science ». Dans son *Essai sur la réformation de Luther* (1804), il glorifiait le protestantisme et nous proposait l'idéal d'une religion fondée uniquement sur la conscience morale. Charles de Villers, dont les livres n'ont pas beaucoup agi sur le grand public, a exercé une réelle influence sur Benjamin Constant et sur Mme de Staël. Il a confirmé le premier dans son goût pour l'Allemagne et dans certaines de ses aversions pour la France. Il a poussé la seconde à venir en Allemagne chercher des sources nouvelles d'inspiration poétique et d'émotion morale.

Si Villers a été l'un des collaborateurs de Mme de Staël, il n'a pas été, d'ailleurs, le seul. Elle a dû beaucoup aux conseils directs du précepteur de son fils, de ce Guillaume Schlegel dont elle admirait beaucoup la critique spirituelle et ingénieuse et dont elle a entendu, à Vienne, en 1808, le cours célèbre sur la littérature dramatique[1]. Elle a dû également beaucoup aux conversations de Benjamin Constant, dont la médiocre traduction de *Wallenstein*, accompagnée de curieuses réflexions sur le théâtre allemand (1809), témoigne du moins d'une grande curiosité des choses germaniques. Elle est redevable à Camille Jordan, à Chênedollé, à ses visiteurs allemands de Coppet. — Tout cela n'empêche pas le livre *De l'Allemagne* (1810-1813) de rester l'œuvre la plus importante que l'étude des littératures étrangères ait inspirée en France au XIXe siècle.

De ses deux séjours en Allemagne (cinq mois à Weimar et à Berlin, six mois à Vienne et dans l'Allemagne du Sud), elle a rapporté une œuvre touffue, plus riche encore de confessions personnelles que d'observations, mais non pas dénuée pour cela de critique et d'expérience, où les Allemands de 1815 eurent quelque peine à reconnaître les Allemands de 1804, — ces dix années n'avaient-elles pas tout bouleversé en Europe et dans le monde? — mais où revit, en somme, la grande Allemagne du commencement de ce siècle, l'Allemagne de Herder, de Wieland, de Schiller, de Jean-Paul et de Gœthe. Œuvre incomplète, si l'on veut, mais œuvre géniale, qui a révélé, comme Gœthe en convient, l'Allemagne aux Allemands, et qui a sûrement, pen-

1. Voir, sur la dette de Mme de Staël envers lui, Oscar F. Walzel, *Frau von Staëls Buch « De l'Allemagne » und Wilhelm Schlegel* (Weimar, 1898).

dant un demi-siècle ou presque, inspiré aux Français le respect et l'amour de leurs voisins.

Ce qu'elle a le mieux vu de l'Allemagne, c'est la Saxe et, de la Saxe, c'est Weimar. Elle n'a aimé ni la Prusse, trop militaire et sèche, ni l'Allemagne du Sud, trop frivole et trop peu intellectuelle. D'après le milieu saxon où elle a surtout vécu, elle s'est forgé l'image d'un peuple naturellement grave, philosophe, assez peu enclin aux plaisirs de la société — c'est le principal reproche qu'elle lui adresse, — mais admirablement doué pour la méditation solitaire et les travaux de l'esprit, admirablement riche en métaphysiciens, en poètes, en apôtres. Il est vrai qu'elle a, faute de préparation spéciale, assez mal parlé des philosophes, qu'elle admirait de confiance et d'un peu trop loin. Mais elle a très bien parlé des mœurs allemandes, de la langue, des Universités, de la religion. Elle en a parlé avec une évidente sympathie, mais sans abdiquer, comme Villers, sa qualité de Française, sans tomber dans le pamphlet, dans la satire ou même dans l'ironie. Si le livre se termine sur une exclamation douloureuse et pathétique, qui a fort choqué la police impériale, ce n'est là que l'expression de son patriotisme ardent et de son haut spiritualisme. En parlant de l'Allemagne, elle n'a jamais cessé, quoi qu'en aient dit ses ennemis, de songer à la France.

A-t-elle prétendu, en louant la littérature allemande, rabaisser la nôtre? Le reproche n'est pas moins injuste. Elle a cru, très sincèrement, qu'à une littérature épuisée et desséchée et asservie, il y avait intérêt à opposer une littérature vigoureuse, originale, riche de sève morale, — et elle l'a cru très légitimement. Au surplus, l'expérience lui a donné raison. Toute la poétique du drame romantique sortira des chapitres si neufs qu'elle a consacrés au théâtre de Lessing, de Schiller, de Gœthe, ou même de Zacharias Werner. Jamais encore on n'avait uni, dans un plus intime et plus heureux alliage, l'analyse des œuvres et la critique. Si elle a commis des erreurs de détail, soit dans ses traductions, soit dans ses jugements [1], elle n'en a

1. Il manque une bonne édition critique de *l'Allemagne*. — Comme exemples des inexactitudes de Mme de Staël, qui souvent cite ou analyse de mémoire, on peut voir l'analyse de la *Lenore* de Bürger, celles de *Don Carlos* ou de *Jeanne*

pas moins rendu avec un singulier bonheur d'expression la physionomie générale des hommes et des choses. Surtout elle les a fait aimer. Ce livre éloquent, passionné, tout chaud d'enthousiasme, — cette « prière d'une âme exilée qui demande un refuge dans l'univers moral », selon l'expression d'Edgar Quinet, — toucha au cœur la France de 1813, d'où allait sortir la France de 1820 et de 1830. « La France et l'Allemagne, écrira V. Hugo — écho de Mme de Staël, dans le *Rhin* — sont essentiellement l'Europe. *L'Allemagne est le cœur et la France la tête.* » Le livre de Mme de Staël a fait aimer la littérature de l'Allemagne à travers l'âme allemande.

Plus généralement il a imprimé une direction décisive à la critique internationale. Elle était, jusque-là, purement érudite et intellectuelle : d'excellents et consciencieux historiens, les Ginguené ou les Sismondi, publiaient, sur les littératures étrangères, des livres solides ou ingénieux, mais froids. Mme de Staël la première, en publiant sur une littérature voisine de la nôtre, un livre ému et profond, donna l'exemple d'une nouvelle sorte de critique. Elle montra qu'on pouvait parler des littératures modernes avec la même sincérité d'accent, la même chaleur d'enthousiasme, presque la même ferveur que des littératures anciennes. Cela étonna et cela choqua. Il y eut des protestations sincères, il y en eut plus encore d'intéressées. Mais l'admiration est contagieuse, et il ne faudra pas beaucoup d'années pour que la critique romantique parle de toute l'Europe littéraire, — indiscrètement peut-être, mais sincèrement, — sur le ton dont Mme de Staël avait parlé de l'Allemagne.

II. — La Restauration et la Monarchie de Juillet (1815-1848).

Le cosmopolitisme romantique. — Dès les commencements du mouvement romantique, les critiques des deux partis ont compris que le sort de ce mouvement était intimement lié

d'Arc de Schiller. — Elle a beaucoup puisé, de son propre aveu, dans les œuvres critiques de Schiller et de F. Schlegel, dans Heeren ou Jean de Müller, dans l'*Histoire d'Allemagne* de Mascow, dans Ancillon.

à l'intelligence des littératures étrangères. Tandis, en effet, que la littérature de l'Empire s'efforçait chez nous de ressusciter les théories et les formes classiques, tandis que Chateaubriand lui-même, dans les *Martyrs*, ne réussissait pas, avec tout son génie, à se dégager de l'imitation antique, certaines nations étrangères produisaient des œuvres orientées plus franchement vers des horizons nouveaux. En Angleterre, Coleridge et Wordsworth donnaient dès 1798 les *Lyrical Ballads*; Byron débutait en 1807, terminait en 1812 les deux premiers chants de son *Childe-Harold*, en 1817 son *Manfred*; Walter Scott commençait, en 1814, par *Waverley*, la longue série de ses romans historiques. En Allemagne, Schiller était mort en 1805, mais Gœthe publiait en 1808 la première partie de *Faust*, en 1809 les *Affinités électives*, en 1819 le *Divan oriental*. Avant 1820, Jean-Paul et Hoffmann écrivaient leurs principales œuvres, Fichte et Hegel leurs ouvrages philosophiques, Niebuhr, son *Histoire romaine* (1811). En Italie même, où Alfieri était mort en 1803, Leopardi donnait ses *Canzoni* (1818), Manzoni ses *Inni sacri* (1810) et sa tragédie de *Carmagnola* (1820).

En rapprochant ici les dates de quelques œuvres étrangères dont la plupart ont exercé une influence en France, je n'ai d'autre but que d'expliquer comment et pourquoi nos romantiques ont pu et dû, dès les commencements, porter le débat sur ce terrain. Ils sentaient fort bien que la plupart des grandes littératures européennes avaient pris sur nous une sorte d'avance. De là vient que Dussault, attaquant les doctrines romantiques, les dénonçait comme des « fruits étrangers ». De là vient que Stendhal, les défendant, pouvait écrire en 1823, non sans apparence de raison : « L'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne sont entièrement et pleinement romantiques. Il en est autrement en France[1]... » Ils sont nombreux alors ceux qui s'étaient, suivant l'expression si énergique de Lamartine, « réfugiés dans la pensée de l'Angleterre et de l'Allemagne », ceux qui ont pu se proclamer avec lui « fils de Mme de Staël ». Que faisaient-ils donc que réaliser le programme qu'elle avait

1. Sur l'influence étrangère dans le romantisme, voir A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*; Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, p. 51 et suiv.; Lamartine, *Des destinées de la poésie*; A. Dumas, *Souvenirs dramatiques*, etc.

tracé et que reprenait après elle l'un des plus grands d'entre eux, Alfred de Vigny, quand il écrivait : « Sans doute, nos grands maîtres nous ont laissé un magnifique trésor national, mais enfin il n'est pas inépuisable, et l'on sentira de plus en plus la nécessité d'ajouter des tableaux aux nôtres, comme à l'École française nos musées ont joint les chefs-d'œuvre des écoles italienne, flamande et espagnole. Les exclusions étroites ne sont pas dans le génie de notre glorieuse nation [1]. »

Assurément cette admiration pour les maîtres étrangers a été parfois un peu confuse et indiscrète. Souvent aussi elle n'a reposé que sur une connaissance incomplète des modèles. Mais, en vérité, tous ceux de nos classiques qui se réclamaient des écrivains anciens étaient-ils donc de si grands connaisseurs de l'antiquité? n'ont-ils jamais commis d'erreurs de sens, d'anachronismes ou de fautes de goût? ne trouve-t-on pas, jusque dans les œuvres des plus grands, d'étranges libertés prises avec l'histoire? Et, si l'on a parfois accablé les romantiques pour avoir travesti leurs modèles étrangers ou pour les avoir défigurés, n'est-ce pas que l'on confond deux choses voisines, mais cependant différentes : la connaissance précise du décor, du costume, des détails historiques et géographiques, ce qu'on appelle d'un mot « la couleur locale » — et l'intelligence des sentiments, des idées, que ces modèles exprimaient, et qui seule, à vrai dire, conduit à l'influence littéraire proprement dite? Corneille a mal connu les « mœurs » romaines, et Racine a travesti le « costume » grec. L'influence latine est-elle pour cela absente de *Cinna*, ou l'influence grecque de *Phèdre*?

D'autre part, ni Rousseau, ni Chateaubriand, ni Mme de Staël n'ont produit *tout* le romantisme français. S'il en était ainsi, il faudrait donc expliquer comment l'un des plus français de nos romantiques, comment Alfred de Musset a pu, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, associer dans une même page les noms de Napoléon, de Byron et de Gœthe : « Or, vers ce temps-là, deux poètes, les deux plus beaux génies du siècle après Napoléon, venaient de consacrer leur vie à rassembler tous les

1. Avant-propos du *More de Venise* (1839).

éléments d'angoisse et de douleur épars dans l'univers... » L'un avait écrit *Faust* et l'autre *Manfred*. Or « *quand les idées anglaises et allemandes passèrent ainsi sur nos têtes*, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible... » L'influence de Byron, celle de Gœthe a donc imprimé une direction nouvelle à la mélancolie du siècle, et il est certain que le siècle eût été mélancolique sans eux, mais peut-être bien qu'il eût été mélancolique autrement.

Toute la question de l'influence étrangère dans le romantisme français se réduit à rechercher de quelle façon nouvelle pour nous certains écrivains étrangers avaient exprimé des sentiments qui ne sont, en leur fond, le privilège d'aucun peuple.

Schiller et Shakespeare en France. — Quoique Shakespeare fût célèbre chez nous depuis le XVIIIe siècle, cependant il n'a été pleinement compris que vers 1827, c'est-à-dire après Schiller. Il semble que le théâtre allemand ait frayé en France la voie au théâtre anglais.

Mme de Staël et Guillaume Schlegel avaient parlé très longuement du théâtre allemand. B. Constant avait, dès 1809, adapté *Wallenstein* et par là déchaîné une longue série d'imitations de Schiller. Mais les deux publications qui déterminèrent la vogue du théâtre allemand furent la traduction de Schiller par Barante, en 1821, et celle, dans la collection des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* de Ladvocat, de presque tout le théâtre de Gœthe, de quelques drames de Lessing, de Kotzebue et de Werner. Les dramaturges romantiques, surtout de second ordre, Dumas père ou Casimir Delavigne, ont beaucoup puisé, dans ces deux recueils, de sujets de pièces. Mais tous, ou presque tous, depuis Lebrun jusqu'à Soumet, — et ceux-là surtout qu'on peut appeler « les semi-romantiques », — ont pris à Schiller son art de mettre en scène les grands faits historiques, la vie et la familiarité de ses dialogues, les tirades éloquentes et sentimentales aussi, dans lesquelles l'écrivain allemand avait su marier la pensée française avec la sentimentalité germanique. « Le talent de Schiller, écrivait très justement Théophile Gautier, est un produit singulier de la manière de Shakespeare et de la philosophie du XVIIIe siècle. » C'est ce qui explique sa fortune surprenante et si facile parmi nous. Aux audaces grossières

du mélodrame des Caigniez et des Pixérécourt, Schiller apportait le correctif de son art consommé et le tempérament de sa pensée généreuse. Pixérécourt coupé de Schiller, c'est tout Dumas père. Le poète allemand me paraît avoir agi surtout sur la constitution même du drame romantique, en tant que drame historique, lyrique et oratoire, et il faut joindre à son nom — plutôt que le nom de Gœthe — celui de Zacharias Werner, si admiré de Stendhal, poète violent, fanatique et sombre, mais dramatique et puissant.

Bien plus profonde, mais bien plus lente à s'établir a été l'influence de Shakespeare[1].

On discutait depuis tantôt un siècle de Shakespeare. On ne le connaissait pas. Les traductions du XVIIIe siècle étaient insuffisantes. Les notions historiques sur l'œuvre et sur l'homme étaient confuses. Dumas père, encore, distinguera, sans sourciller, trois périodes dans la vie du poète : la jeunesse, où il aurait fait *Hamlet*, — qui est, notons-le timidement, de 1602, — la maturité, où il aurait écrit le *Roi Lear*, — qui est de 1605, — la vieillesse, à laquelle appartient *Richard III*, — qui est de 1593. Ce qui est plus grave, en 1849 encore Deschamps, à la suite de son *Macbeth* et de son *Roméo*, réimprimera la fade et inexacte biographie de Letourneur. D'une façon générale, jusqu'à la mort de Talma en 1826, on a surtout connu Shakespeare par les adaptations de Ducis, parce que Talma les jouait avec génie. Ceux qui, comme Népomucène Lemercier, écrivaient des drames ou des comédies « shakespeariennes » bornaient leurs audaces à multiplier les scènes, à violer les trois unités et à introduire quelques familiarités dans le dialogue. « *Hamlet*, écrivait Geoffroy, est une composition entièrement barbare et où l'on ne découvre *aucune trace des idées et de la*

1. Les principales traductions sont, pour la période romantique : en 1821, Letourneur revu par Guizot et A. Pichot (13 vol. in-8°); — en 1839-40, Letourneur revu par F. Michel (3 vol. in-8°); — en 1841-43, B. Laroche (7 vol. in-12). Il y faut ajouter la traduction des *Chefs-d'œuvre de Shakespeare* par A. Bruguière de Sorsum, l'ami d'Alfred de Vigny (1826, 2 vol. in-8°) et un grand nombre de traductions et adaptations de pièces isolées, dont les principales sont : *Richard III et Jeanne Shore* de N. Lemercier (1823), *Roméo et Juliette* de Soulié (1828), *Macbeth*, mélodrame de Ducange et Bourgeois (1829) *le More de Venise* d'A. de Vigny (1829), les *Macbeth* de J. Lacroix (1840) et d'E. Deschamps (1844), *Hamlet* d'A. Dumas et P. Meurice (1847), *Jules César* d'A. Barbier (1848), *Roméo et Juliette* d'É. Deschamps (1839), *Comme il vous plaira* de George Sand (1856), etc.

manière de Sophocle. » Réconcilier Shakespeare avec Sophocle, brouiller Sophocle avec Shakespeare, ni la critique ni l'imitation ne sortaient guère de là.

L'influence de Shakespeare commence d'abord dans la critique. — De 1820 à 1827, il y a un progrès lent, mais notable, dans la manière dont on parle du poète. C'est Guizot montrant, en tête de sa traduction de 1821, que le système shakespearien répond, mieux que le système classique, à l'âge moderne, et pourquoi; c'est Stendhal, dans sa spirituelle — et d'ailleurs superficielle — brochure de 1823, établissant un parallèle entre la France de 1820 et l'Angleterre de 1590; c'est le *Globe* soutenant vaillamment et prudemment la cause de Shakespeare, en demandant qu'on mette les pièces du procès sous les yeux du public, et qu'on joue, dans leur intégrité, quelques-uns de ses drames. On pressentait Shakespeare, on le devinait, mais on ne le connaissait pas encore.

Les choses en étaient là, quand, en 1827, Kemble et miss Smithson jouèrent à Paris, en anglais, *Hamlet*, *Roméo*, le *Marchand de Venise, Othello.* « Supposez un aveugle-né auquel on rend la vue » : ce fut l'impression de Dumas, ce fut celle de toute une génération. Ils auraient tous ajouté avec lui : « Je reconnus que, dans le monde théâtral, tout émanait de Shakespeare, comme, dans le monde réel, tout émane du soleil... » et ils auraient pu ajouter aussi : « Dès lors ma vocation fut décidée. » Car ce fut dans l'enivrement des représentations anglaises que fut écrite la *Préface de Cromwell*, et ce fut sous l'impression toute chaude de cette révélation que la trinité de l'art, lyrique, épique et dramatique, fut ainsi fixée : la Bible, Homère, Shakespeare. Un an plus tôt, et le nom de Shakespeare n'eût pas été là.

Cette date de 1827 est décisive dans l'histoire de Shakespeare en France, d'abord à cause des mémorables représentations de Kemble à Paris, puis parce que l'heure était venue où le génie romantique avait pris suffisamment conscience de lui-même pour qu'une part du génie de Shakespeare pût être assimilée par lui. Berlioz sortait de l'Odéon tout bouleversé, et E. Delacroix enthousiasmé écrivait à V. Hugo : « Les Anglais ont ouvert leur théâtre. Ils font des prodiges... *Les classiques les*

plus obstinés baissent pavillon [1]. » L'influence de Shakespeare sur le romantisme français s'est traduite dans la critique, dans les imitations directes, et enfin dans l'orientation générale du théâtre.

Et d'abord on renonce à comparer Shakespeare au théâtre antique, on renonce à le juger par le dehors, par les qualités purement extérieures. Si l'on songe aux vaines et puériles discussions qui avaient rempli le commencement du siècle, c'est une révolution que cette déclaration d'Émile Deschamps : « La question n'est pas dans la coupe matérielle des scènes et des actes, dans les passages subits d'une forêt à un château et d'une province à une autre..., mais elle est réellement dans la peinture individualisée des caractères, dans le remplacement continuel du récit par l'action, dans la naïveté du langage ou le coloris poétique, dans le style enfin tout moderne [2]. » Une autre conception du héros dramatique, un procédé nouveau pour le mettre sur la scène, une langue plus poétique et lyrique, c'est l'essentiel de ce que nos romantiques ont demandé à Shakespeare.

Dumas, qui l'a imité directement (principalement dans *Catilina* et dans *Hamlet*), lui a pris surtout le mouvement, le pittoresque, le mélodrame enfin, qui est dans Shakespeare, il est vrai, mais qui y est avec autre chose. V. Hugo, qui devait lui consacrer un gros livre confus et qui voyait en lui « l'homme océan », a principalement goûté chez lui ce qui venait à l'appui de sa théorie du « grotesque » : le heurt du comique et du tragique, du trivial et du sublime, de la lumière et de l'ombre : il y a sans doute des souvenirs de *Jules César* dans *Cromwell* et de *Roméo* dans le dernier acte d'*Hernani*, mais il y a surtout du Caliban dans Triboulet et dans ses frères. De tous les romantiques, c'est Vigny et Musset qui ont le mieux compris Shake-

1. Voir sur ces représentations : A. Dumas, préface de son *Théâtre complet* (t. I); Dubois dans le *Globe* de 1827; Berlioz, *Corresp. inéd.* (1879), p. 67-68; E. Delacroix, *Lettres*, p. p. Burty, p. 94; *Biographie dramatique des principaux artistes anglais venus à Paris, préc. de souvenirs histor. du th. anglais à Paris en 1827 et 1828*, recueillis par N.-P. Chaulin (Paris, 1828), etc.

2. Préface des *Etudes françaises et étrangères* (1828). — Outre cette curieuse préface, et celles de V. Hugo et de Dumas, on consultera surtout, sur Shakespeare en France : A. de Vigny, lettre-préface du *More de Venise*; G. Sand, étude sur *Hamlet*, et, en fait de critiques de profession, Guizot, Villemain, Saint-Marc Girardin et Phil. Chasles.

speare. « Musset, a dit Sainte-Beuve, a un merveilleux talent de pastiche... Il a conquis [dans ses *Comédies*] quelque chose de très semblable à la fantaisie shakespearienne » et — pastiche à part — la remarque est très juste. Quant à Vigny, il lisait Shakespeare dans le texte (voire dans le texte de 1623), et le lisait depuis longtemps. Il rêvait de doter la France de ce qu'avait l'Allemagne, une traduction *nationale* du poète. En attendant, il prétendait « toucher avec un prélude de Shakespeare cet orgue aux cent voix qu'on appelle théâtre ». Ce prélude, c'est *le More de Venise*, adaptation incomplète, mais qui est d'un poète et qui est surtout d'un maître écrivain.

On a souvent cherché l'influence de Shakespeare chez nous où elle n'est pas, où elle ne pouvait pas être. Par exemple, il n'a contribué que peu au développement du drame historique : si l'on cherche ici une influence étrangère, c'est Schiller, et plus encore W. Scott, qu'il faut nommer. Il n'a pas aidé beaucoup non plus à briser le moule de la tragédie : le mélodrame y avait suffi déjà. En revanche, il a prodigieusement agi par ce caractère essentiel de son génie, — qui est aussi un trait de sa race, — le « matérialisme mental », suivant une expression d'Emerson. Et par là il faut entendre la faculté de matérialiser les idées, les sentiments, les personnages, tout le drame.

Shakespeare pense par images, uniquement par images. Il ne conçoit pas l'idée abstraite, dépouillée des circonstances précises et matérielles où elle a germé. Nos poètes l'ont suivi en cela : il y a du Shakespeare dans la magnifique langue lyrique de *Ruy Blas* ou d'*Hernani* ou dans celle des comédies de Musset : l'action du style shakespearien a été considérable chez nous, beaucoup plus considérable qu'on ne l'a noté souvent. — Shakespeare « matérialise » ses idées : il objective, il montre, il fait toucher du doigt tout ce que nos dramaturges cachent ou esquivent. Il objective jusqu'aux idées fixes : fantômes, spectres, visions. Les fantômes de la tragédie étaient des personnages. Les fantômes de Shakespeare sont des idées matérialisées. *Hamlet* a plus fait que des volumes de critique pour nous faire sentir l'horreur et la beauté de ce procédé d'art. L'hallucination, le vertige mental, le déséquilibre de l'esprit entrent avec Shakespeare au théâtre : ils n'en sont plus

sortis. — Enfin la nature physique devient presque le protagoniste du drame. Elle est partout, elle enveloppe, torture les acteurs du drame : elle se déchaîne la nuit où Macbeth tue Duncan, elle s'irrite de la trahison des filles de Lear, elle se calme et s'illumine devant Ariel. Surtout, elle tient, dans la pensée des personnages et dans leur langage, une place qu'aucun poète français ne lui avait jamais donnée. — Et tous ces traits se ramènent au fond au trait unique que nous indiquions tout à l'heure, ce « matérialisme mental » qu'il a possédé jusqu'au génie, et par où il a principalement agi parmi nous.

Le roman anglais. — Après l'influence de Shakespeare, il n'y en eut peut-être pas de plus générale ni de plus profonde que celle du roman historique de Walter Scott. Entre 1820 et 1830, les *Waverley Novels*, l'une des œuvres étrangères les plus lues en France et les mieux comprises, ont puissamment aidé, sinon à la constitution du roman historique français (nos romantiques étaient trop peu historiens pour s'y arrêter longtemps), du moins à celle du romantisme en général dans quelques-uns de ses éléments les plus importants.

Au commencement de ce siècle, le vieux roman héroïque vivait encore, et, quand W. Scott eut publié ses premières œuvres, Mme de Genlis, héritière du genre, avouait dédaigneusement ne trouver dans *Waverley* ou dans *Ivanhoe* « ni imagination, ni véritable intérêt, ni morceaux éloquents ». Chateaubriand lui-même mêlait à ses *Martyrs* beaucoup trop des éléments de la classique épopée pour donner, sauf par échappées, l'illusion d'un tableau d'histoire.

Cette illusion, W. Scott la donna. De 1814 à 1832, dans l'admirable série des *Waverley Novels*, il approcha autant que le permettait la science de son époque, de l'histoire vivante et familière. Il symbolisa en des personnages de chair et d'os les tendances sociales de tout un siècle, notamment celles des races vaincues et des classes déshéritées : « Il est, disait George Sand, le poète du paysan, du soldat, du proscrit et de l'artisan. » Il fit couler à travers les faits que lui fournissait la réalité un large flot de sympathie, de foi et de respect pour les vieux âges. Il fut Saxon avec Cedric et Écossais avec Quentin Durward. Surtout, il enrichit et varia presque à l'infini la technique du

roman. Il peignit les mœurs, les attitudes, les costumes, dans le plus grand détail et avec des scrupules d'antiquaire et d'archéologue, qui avait prodigieusement lu, sans être pour cela accablé de ses lectures. Assurément, comme le note Stendhal, « l'habit et le collier de cuivre d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrire que les mouvements d'un cœur humain ». Encore est-ce bien quelque chose que de peindre le collier et l'habit, s'il est vrai que le costume ou la manière de vivre soit l'expression d'une époque. Au surplus, W. Scott a peint aussi les hommes, la nature, l'âme des siècles. Il a profondément renouvelé la forme du roman historique en substituant, au récit autobiographique, si peu conciliable avec la vraisemblance, d'admirables narrations et de plus admirables dialogues. Dans un récit abondant, familier et vivant, il a campé des héros comiques, romanesques et sublimes, et il n'a pas reculé devant la tâche périlleuse de nous montrer dans l'intimité Marie Stuart ou Louis XI. Enfin, il a fait passer dans ses créations quelque chose de la générosité et de l'honnêteté foncière de sa propre nature. Dans la littérature romantique, si tourmentée, si artificielle parfois, si morbide, il a fait comme une exception bienfaisante par la grandeur calme de son noble et harmonieux génie.

Son succès en Europe fut prodigieux. Il fut un des écrivains étrangers que chez nous on connut de plus près. A. de Vigny se fit présenter à lui lors de son passage à Paris ; Amédée Pichot alla le voir et lui consacra presque un volume de son *Voyage en Angleterre*; David d'Angers lui rendit visite, lui proposa de faire son buste, l'engagea à écrire l'histoire des guerres de Vendée [1]; Stendhal correspondit avec lui, lui conseilla vainement l'étude du moyen âge italien, lui envoya des livres. Chateaubriand, il est vrai, ne lui pardonnait pas d'avoir accaparé *son* moyen âge. Mais Victor Hugo lui consacrait dans la *Muse française* un article où il le comparait à Napoléon. Mais tous les jeunes gens qui, en 1820, arrivaient à la maturité, grandissaient dans l'admiration de son œuvre. Michelet, tout en con-

1. Voir A. Pichot, *Voy. hist. et litt. en Angl. et en Écosse* (1825, 3 vol. in-8) ; H. Jouin, *David d'Angers*, t. I, p. 190 ; Chateaubriand, *Essai sur la litt. angl.*, 1836, t. II ; Stendhal, *Racine et Shakespeare* et *Corresp. inédite* ; V. Hugo, *Littér. et philos. mêlées* ; A. de Vigny, *Journal d'un poète* ; A. Dumas, *Mémoires*, etc.

testant la possibilité du roman historique, admirait ses descriptions; le jeune Quinet trouvait dans ses romans — et dans ceux de Cooper, également traduits — des aliments pour son ardente imagination; Maurice de Guérin mettait « le bonhomme Walter Scott » au même rang que Byron, et J.-J. Ampère constatait dans le *Globe* que l'apparition de *Waverley* a fait révolution dans notre littérature « en nous montrant une vérité jusque-là inconnue dans les mœurs et les caractères ». Quand il mourut, Sainte-Beuve proclama que sa perte était un deuil pour le monde civilisé, dont il avait été, « plus qu'aucun autre des écrivains du temps, comme l'enchanteur prodigue et l'aimable bienfaiteur ».

Nul n'a été plus traduit, imité, plagié. Stendhal évaluait à plus de deux cents le nombre de ses disciples directs en France. Heine comptait, dans le seul salon de 1831, plus de trente tableaux inspirés par lui. Il a fourni de sujets, non seulement les romanciers, mais les peintres, comme Delacroix ou Girodet, mais les poètes dramatiques, comme Hugo (dans *Amy Robsart*), Victor Ducange (dans la *Sorcière*), Pixérécourt (dans *le Château de Loch Leven*) et tant d'autres. Son œuvre a été, pour le romantisme, comme un arsenal presque inépuisable. Les romanciers ont démembré son héritage : A. de Vigny, dans *Cinq-Mars*, lui a pris surtout l'art du récit et du dialogue; A. Dumas, dans *Isabel de Bavière* et dans tout son théâtre, le sentiment vif du détail familier et caractéristique; Mérimée, dans la *Chronique du temps de Charles IX*, le scrupule archéologique et la mise en œuvre du document; V. Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, la vision intense du passé et le moyen âge pittoresque; Balzac, dans les *Chouans*, ou G. Sand, dans *Mauprat*, le goût du roman national, provincial, ethnique. A vrai dire la fortune du roman historique en France a été brève. Mais, des éléments qui le composaient, les uns sont allés à l'histoire, par Augustin Thierry, Barante et Michelet; les autres au roman de mœurs, par George Sand ou Balzac. Dans les deux sens, l'influence de Walter Scott s'est exercée avec une incontestable puissance.

La poésie anglaise. — Les grands poètes anglais du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe ont presque tous été connus en France. Dans son *Voyage en Angleterre et en Écosse*

(1825), A. Pichot a parlé longuement de Wordsworth, de Coleridge, de Southey, même de Shelley, même de Keats. Le *Globe* a fait connaître Burns et Chatterton. Les œuvres de ce dernier ont été traduites, et son nom a été illustré par le drame de Vigny. Cependant la plupart n'ont agi que de loin et d'une façon vague. Cowper a été célébré par Sainte-Beuve. Wordsworth a eu son petit cercle de dévots, groupés autour du même critique, et vénérant avec lui, avec George Sand, avec Maurice de Guérin et quelques autres

> Wordsworth peu connu, qui des lacs solitaires
> Sait tous les bleus reflets, les bruits et les mystères.

Le plus grand des poètes anglais — et le plus grand de tous sle lyriques, — ç'a été, aux yeux des romantiques, lord Byron,

> Lui, dont l'Europe, encore toute armée,
> Écoutait en tremblant les sauvages concerts;
> Lui qui, depuis dix ans, fuyait sa renommée,
> Et de sa solitude emplissait l'univers;
> Lui, le grand inspiré de la Mélancolie...

Celui-là n'avait rien de trop purement anglais. Même il était en révolte ouverte avec sa patrie et avec la société. Il « vivait » le romantisme, il résumait en lui et personnifiait toute une époque. Il était sombre, haineux, orgueilleux et sublime à souhait. On ne voulait pas savoir ce que cette hautaine attitude cachait de vanité blessée et de misère morale. On était dupe de cette agitation fiévreuse, sous laquelle se dissimulait un continuel labeur. Quand il mourut à Missolonghi, il passa martyr, et A. de Vigny célébra en admirables vers la grandeur du poète-soldat, à qui le rêve n'avait pas suffi et qui succombait pour avoir tenté d'agir [1].

1. A. de Vigny, *Sur la mort de Byron*, pièce publiée dans la *Muse française* (1824) et réimprimée par E. Asse dans *A. de Vigny et les éditions originales de ses poésies* (p. 58). — Sur Byron en France, voir Chateaubriand, *Essai sur la litt. angl.* et le volume de M. de Marcellus (*Chateaubriand et son temps*); Stendhal, *Lord Byron en Italie* (dans *Racine et Shakespeare*) et *Corresp. inédite* (histoire curieuse des rapports de Stendhal avec Byron); V. Hugo, *Lord Byron et ses rapports avec la litt. actuelle* (article de la *Muse française*, réimprimé dans *Litt. et philos. mêlées*); A. de Vigny, *Journal d'un poète* et *Conservateur littéraire*, 1820; Lamartine, *l'Homme*, dans les premières *Méditations* et le commentaire, etc.; Musset, *Conf. d'un enf. du siècle* et *Lettre à Lamartine* (1836); A. Dumas, *Mémoires*, t. IV; G. Sand, *Essai sur le drame fantastique*; études critiques d'A. Pichot, Villemain, Phil. Chasles, etc.

Byron a été admiré chez nous autant peut-être pour sa vie que pour ses œuvres. Cependant l'écrivain a exercé une influence considérable sur le théâtre et sur la poésie lyrique. Dès 1819 et 1820, Amédée Pichot et Eusèbe de Salles publiaient une première traduction [1] de ses œuvres, avec une curieuse préface dans laquelle ils présentaient *Lara* et le *Corsaire* sous le patronage de *Jean Sbogar* et excusaient l'auteur de « jeter un coloris céleste sur des pensées et des actions blâmables ». Parmi ses premiers lecteurs fut le jeune Michelet : « Je l'ai dévoré, écrit-il dans son *Journal* en 1820. Impossible de faire autre chose. *J'étais comme ceux qui boivent des liqueurs fortes...* » Ce fut, en effet, une ivresse, et qui dura jusque vers 1840. En 1837 encore, Ponsard, le classique Ponsard, ne débutait-il pas dans les lettres par une traduction de *Manfred*? Byron fut très vite francisé. C'est Dumas qui nous l'apprend : « On disait Byron comme on disait W. Scott et Chateaubriand ». Ce dernier même en convenait, avec une mauvaise humeur marquée, et un jour que M. de Marcellus lui vantait Voltaire, il lui opposait Byron, qui avait, disait-il, « creusé dans la littérature de sa patrie un sillon bien plus profond ».

Les drames de Byron, œuvres surtout lyriques, ont peu réussi chez nous. En revanche le type du héros byronien a envahi notre théâtre. Byron avait, disait V. Hugo, fondé une école nouvelle, opposée à celle de Chateaubriand : il représentait l'esprit du mal en face de l'esprit du bien, la négation en face de l'espérance. Mais, à part son goût de l'Orient, de la Grèce et de l'Italie, V. Hugo n'a de commun avec lui que certains procédés narratifs et descriptifs : il a adapté *Mazeppa*; surtout il a peint, dans les *Orientales*, dans la manière de Byron, quelques tableaux de bataille, quelques tempêtes, aussi colorées que celles de son précurseur; et enfin, il a fait place, dans ses drames, au héros byronien, mais transformé et adouci. Vigny

1. Il y eut, ensuite, une traduction d'Amédée Pichot seul, souvent réimprimée (en 1842, elle en était à sa onzième édition), puis une autre de Paulin Paris (1830-31), puis une troisième de Benjamin Laroche (1837). Au lendemain de la mort de Byron, de Léonville publia même un choix de Byron pour la jeunesse (*Beautés de lord Byron*, 1825, in-12). — Je cite aussi un *Choix de poésies de Byron, W. Scott et Moore, traduction libre par l'un des rédacteurs de la Bibliothèque universelle* (en deux volumes), parce qu'il semble bien que Lamartine ait d'abord lu Byron dans cette traduction (voir le commentaire de la 2e Méditation).

a subi bien plus profondément l'influence de la mélancolie byronienne, et il se peut qu'*Eloa ou la sœur des anges, mystère*, s'inspire de *Heaven and Earth, a Mystery* [1] : surtout, l'attitude morale de ce poète-soldat et martyr semble l'avoir profondément touché, comme celle d'un frère d'armes.

Lamartine a conté lui-même comment, après avoir entrevu à Genève « le visage pâle et fantastique » de Byron à travers la brume du crépuscule, il était devenu « ivre de cette poésie ». « J'avais enfin trouvé la fibre sensible d'un poète à l'unisson de ces voix intérieures. » En 1820, il lui adresse l'épître de *l'Homme* :

> J'aime de tes concerts la sauvage harmonie,
> Comme j'aime le bruit de la foudre et des vents
> Se mêlant dans l'orage à la voix des torrents...

Plus tard, à la mort du poète, il continue *Childe-Harold*. Plus tard encore, il se souvient peut-être de *Heaven and Earth* dans la *Chute d'un Ange*. Et enfin, son propre voyage d'Orient est un itinéraire poétique à la Byron. Mais au fond il a toujours été choqué de l'orgueil et du désespoir byroniens. Il prêchait la résignation à Byron en 1820, il la lui a toujours prêchée. Stendhal dit vrai : Lamartine, « c'est lord Byron peigné à la française », lord Byron moins romantique, mais moralement bien plus grand. L'influence de Byron sur lui a été surtout littéraire. Si le poète anglais a modifié son être moral, ç'a été par périodes, aux moments de langueur et de désespoir et d'abandon. Il a agi sur lui à la façon des poisons qu'on craint et qu'on fuit, et qu'on fuit parce qu'on en a connu les effets.

Celui qui s'est le plus abandonné au charme dangereux, ç'a été Musset. Il a très légitimement, en des vers fameux, protesté contre l'accusation de plagiat. Mais il a, dans une belle page de la *Confession d'un enfant du siècle*, avoué le trouble étrange où le plongea le cri de douleur de Manfred : « Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre... » *Manfred*, comme *Don Juan*, c'est la négation qui se double de l'ironie :

1. Peut-être aussi Vigny a-t-il lu *Les amours des Anges*, de Thomas Moore, poème qui a obtenu du succès en France à cette époque et que l'auteur — que Vigny a peut-être connu — a d'ailleurs composé à Saint-Cloud et à Bellevue, en 1821 et 1822 (cf. E. Asse, *Vigny et les éd. orig. de ses poésies*, p. 76).

Quelle atmosphère étrange on respire autour d'elle!
Elle grise, elle tue, et n'en est que plus belle!
Deux anges destructeurs marchent à son côté,
Doux et cruels tous deux, — la mort, — la volupté.

Belcolore, c'est la tristesse amère qui suit la débauche, c'est la volupté et c'est la mort, — et c'est proprement la muse de lord Byron.

La littérature allemande. — On a vu plus haut comment et en quel sens le théâtre allemand a agi sur nos romantiques. En dehors du théâtre, nous avons dû à l'Allemagne des thèmes d'inspiration, deux ou trois variantes du lyrisme romantique et un certain nombre d'idées critiques.

L'Allemagne a peut-être plus fourni que l'Angleterre à la curiosité romantique pour la couleur locale. L'Écosse de W. Scott fut assez vite épuisée. On se lassa moins vite de Lenore, du Roi de Thulé, des légendes et châteaux du Rhin. En 1843 encore, c'est le moyen âge germanique que glorifie le drame des *Burgraves*. Chateaubriand avait, dans les *Martyrs* (liv. VI), découvert ce filon et montré ces Germains du IVe siècle dont les yeux avaient « la couleur d'une mer orageuse » et dont la chevelure est « semblable à du sang et du feu ». Toute l'école romantique a été comme amoureuse de la Germanie antique : Célestin Nanteuil et les peintres l'ont glorifiée à plaisir [1]; Hugo l'a décrite dans le *Rhin* et célébrée dans la *Légende des siècles*; Musset même a laissé errer son imagination dans ces paysages essentiellement romantiques qu'avait essayé de fixer le crayon d'Eug. Delacroix. L'Allemagne, c'était la chevalerie, c'était l'art gothique, c'était le moyen âge.

De l'Allemagne contemporaine, les premiers romantiques n'ont su que peu de chose. Ils vivaient du livre de Mme de Staël. Ce ne fut qu'après 1830, lors de la fondation de la *Revue des Deux Mondes*, qu'on eut, avec Quinet, Lerminier, Marmier, J.-J. Ampère, Phil. Chasles, Blaze de Bury, Saint-René Taillandier, des études sérieuses et suivies sur l'Allemagne de ce temps. L'enquête, commençant au moment où le romantisme

1. Sur l'influence de l'Allemagne dans l'art romantique, voir Champfleury, *Les vignettes romantiques, hist. de la litt. et de l'art* (1825-1840), Dentu, 1883, in-4 (ch. VI : *De l'infl. german. sur le romantisme*, ch. VIII, *Lenore*, ch. IX, *Hoffmann*). — Voir aussi les admirables illustrations de Delacroix pour *Faust* (1828).



Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

ILLLUSTRATION POUR UNE SCÈNE DU "FAUST" DE GŒTHE

D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE D'EUGÈNE DELACROIX

Bib. Nat., Cabinet des Estampes, Dc 183

était déjà constitué, a eu des résultats sérieux en critique et en histoire, mais moins sensibles dans la poésie et le roman.

L'Allemagne littéraire a surtout donné à nos romantiques *Faust*, *Werther* et les *Contes* d'Hoffmann. Elle nous a envoyé aussi, il est vrai, Henri Heine. Mais on ne l'a connu chez nous comme poète que sous le second empire.

Werther, déjà célèbre au XVIIIe siècle, n'a été vraiment compris que vers 1820. Il est devenu alors un livre vivant. Lamartine l'avoue : *Werther*, après avoir été « une maladie de son adolescence poétique », a « donné sa voix aux *Méditations* et à *Jocelyn* », — il eût pu dire aussi à *Raphaël*. Musset, revenant de Venise, après la rupture avec George Sand, n'ouvre, dans son désespoir, que deux livres : la *Nouvelle Héloïse* et *Werther*. Chatterton et Joseph Delorme et Valérie ont lu aussi le roman de Gœthe, et il n'importe qu'ils l'aient revécu à leur manière, puisque c'est la meilleure preuve qu'ils en étaient pleins.

Auprès de *Werther*, les autres romans de Gœthe ont paru froids. Il a fallu *Faust* — « la plus sombre figure humaine qui eût jamais représenté le mal et le malheur », comme dit Musset — pour soutenir le parallèle. Avons-nous pleinement compris ce *Faust* que nous avons, dès 1823, traduit et imité [1]? pour ne rien dire du second *Faust*, — dans lequel Lamennais voyait l'œuvre d'un « charlatan », — avons-nous su démêler les intentions véritables du poète? avons-nous dégagé la philosophie du poème et le sens caché? Il semble plus probable que les romantiques ont lu « le merveilleux livre » comme le lisait Berlioz, moins en critiques qu'en poètes. *Faust* fut le poème du doute, le héros en fut « l'athée à barbe grise », que « l'archange déchu »

> Sous son manteau de feu, comme une ombre légère,
> *Emporte* dans l'espace à ses pieds suspendu.

Celui-là a paru un digne frère de Manfred. Il a inspiré la *Damnation* à Berlioz, *Ahasvérus* à Quinet, peut-être quelques parties de ses romans philosophiques à Balzac. Ainsi son influence a été durable en raison même de son irritante com-

1. *Faust* a été traduit en 1823 deux fois, par Sainte-Aulaire et Stapfer; par Gérard de Nerval en 1828; plus tard, par Henri Blaze.

plexité. Théophile Gautier, dans l'*Histoire du romantisme*, dit très justement : « On s'initiait aux mystères du *Faust* de Gœthe, qui contient tout, selon l'expression de Mme de Staël, *et même quelque chose d'un peu plus que tout* ».

Entre autres choses, il contenait du fantastique, et, au sens où l'entendait Hugo, du « grotesque ». Le Brocken, les sorcières et le sabbat ont valu à *Faust* la même fortune qu'avaient eue *Lenore*, quelques fragments de Jean-Paul et surtout les *Contes* d'Hoffmann. Celui-ci fut, pour toute une génération, l'un des représentants les plus authentiques de l'Allemagne, patrie « des hallucinations de l'intelligence ». Quatre traducteurs n'épuisèrent pas le succès du *Majorat*, de *Mlle de Scudéri* ou de *Don Juan* [1]. On en aima l'observation, limitée, mais singulièrement aiguë et précise, la poésie imprévue et un peu étrange, surtout le fantastique. Sainte-Beuve admirait beaucoup Hoffmann pour avoir dégagé « le magnétisme en poésie » et discerné « tout un revers imprévu des perspectives naturelles et des destinées humaines ». Toute une littérature diabolique et fantastique est sortie des *Contes* de ce précurseur d'Edgar Poe : Nodier, Soulié, Th. Gautier ont été ses clients, mais peut-être aussi Balzac et sûrement — car elle l'a proclamé assez haut — George Sand.

L'influence de la poésie lyrique allemande a été médiocre : elle s'est manifestée uniquement par des traductions [2]. En revanche quelques historiens et critiques ont dû à l'Allemagne des idées fécondes.

L'histoire et plus encore, la philosophie de l'histoire, avaient pris au delà du Rhin un puissant essor avec Herder (*Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, 1784-1791), avec Niebuhr (*Histoire romaine*, 1811), avec Creuzer (*Symbolique et Mythologie des anciens peuples*, 1810-1812), enfin avec les frères Grimm, dont les multiples travaux avaient enrichi à la fois l'histoire des religions, celle des institutions et celle des langues. Toutes ces œuvres, très différentes entre elles, avaient cependant des

1. Hoffmann a été traduit par Loève-Veimars, dont la traduction, illustrée par Tony Johannot, a paru en livraisons de 1829 à 1833, puis par Toussenel, H. Egmont, X. Marmier.

2. Voir les *Études françaises et étrangères* d'É. Deschamps (1828), les *Poésies européennes* de Léon Halévy (1833), etc.

caractères communs : elles remontaient aux origines des peuples, des races, du monde ; elles faisaient entrer dans l'histoire la méthode et les résultats de la mythologie, de l'histoire des religions, de la linguistique ; enfin, elles étaient profondément nationales, parce qu'elles tendaient toutes à une glorification de la Germanie ancienne et moderne. L'histoire devenait philosophique, érudite et nationale. Ce triple caractère frappa profondément Quinet et Michelet. Le premier savait l'allemand à fond, avait longtemps vécu à Heidelberg, avait fréquenté Creuzer et Niebuhr : il publia, avec les encouragements de V. Cousin, une traduction du livre de Herder : « L'ouvrage de Herder, disait justement Cousin, est le premier grand monument élevé à l'idée du progrès perpétuel de l'humanité, en tout sens et dans toutes les directions. » Quinet prit à ses maîtres allemands la passion de l'histoire philosophique, conçue comme une perpétuelle enquête sur toutes les races et sur tous les peuples, à l'aide de toutes les sciences. — Michelet leur prit plutôt leur goût pour l'histoire nationale. Il avait, dès 1825, séjourné en Allemagne, appris l'allemand, étudié les philosophes allemands jusqu'à en avoir — dit Quinet — « la tête brisée ». Il aimait Niebuhr et Jacob Grimm et il disait : « ma chère Allemagne. » Il a composé à l'imitation de J. Grimm ses *Origines du droit français* et il n'aurait pas fait, sans Niebuhr, son *Histoire romaine* : « Rome, dit-il de son maître dans la préface, fut renouvelée par l'invasion des hommes du Nord, et il a fallu aussi un homme du Nord, un Barbare, pour renouveler l'histoire de Rome. »

Le maître de Quinet et de Michelet, ce fut Victor Cousin, grand apôtre de la philosophie allemande en France, mais apôtre plus éloquent que savant et parfois même compromettant. Après Villers et Mme de Staël et Gérando, il a essayé de faire connaître en France Kant, Fichte, Schelling, et, en outre, Hegel, qu'il avait personnellement connu. Mais Hegel a rencontré devant le grand public un ennemi redoutable en Henri Heine, et, au surplus, les romantiques étaient, en majorité, trop peu philosophes pour tirer grand profit de ses doctrines. Cousin a cependant réussi à inspirer aux lecteurs français le respect de la pensée allemande, il en a vanté en beaux termes la pro-

fondeur et la liberté, et, en faisant pressentir la fécondité, il a préparé la voie à Taine et à Renan.

La littérature italienne. — L'Angleterre a, plus que toute autre nation, agi sur l'orientation littéraire du romantisme. Mais, plus que l'Angleterre et plus même que l'Allemagne, les nations méridionales ont agi sur l'imagination romantique. La littérature moderne de l'Italie a peu fourni à la nôtre entre 1815 et 1848. Celle de l'Espagne n'a exactement rien donné. En revanche, il y a eu une influence italienne, espagnole, orientale, en ce sens surtout que l'on a aimé de tous ces pays le paysage, les mœurs et le passé. Il s'en faut qu'une telle influence soit insignifiante, encore qu'elle ne soit nullement comparable à l'influence d'un Shakespeare, d'un Byron ou d'un Gœthe.

Chateaubriand, Mme de Staël, Sismondi, Stendhal avaient préparé les voies en ce qui touche l'Italie. Le salon de Mme d'Albany avait beaucoup aidé à la naissance de relations personnelles entre écrivains des deux nations [1] : Bonstetten, Sismondi, Mme de Souza, Mme de Staël, Stendhal, d'autres encore, entretenaient avec la veuve d'Alfieri des relations dont quelques-unes avaient commencé dès avant la Révolution, quand celle-ci était venue, avec son amant, s'installer à Paris. Plus tard, le salon de la princesse de Belgiojoso, l'amie de Musset, de Quinet, de Heine et surtout de Mignet, groupera, en plein romantisme, les amis de l'Italie.

Mais, vers 1820, le grand champion de l'Italie devant l'opinion était celui qui s'appelait lui-même *Arrigo Beyle, Milanese*. Dans *Rome, Naples et Florence* (1817), dans l'*Histoire de la peinture en Italie* (1817), dans les *Promenades dans Rome* (1827), dans ses romans et dans toute son œuvre, Stendhal s'est constitué le défenseur de la *virtuosité* et de l'« énergie » italienne. Personne n'a plus insisté sur cette idée de Mme de Staël, — qu'il a souvent répétée tout en s'en moquant, — que l'amour en Italie est « une impression rapide et profonde qui s'exprimerait bien plutôt par des actions silencieuses et passionnées que par un ingénieux langage ». La passion italienne, c'est ce que Stendhal

1. Voir les études de Saint-René Taillandier et de A. Reumont sur Mme d'Albany et son cercle, et les lettres de Sismondi à la comtesse publiées par le premier (1864).

a surtout fait aimer à quelques-uns de nos romantiques, à l'auteur des *Contes d'Espagne et d'Italie* ou encore à celui de *Colomba* et de *Matteo Falcone*. Musset, Mérimée, Théophile Gautier, George Sand auront tous même tendresse pour cette terre où Byron, avant Stendhal, leur avait déjà appris à chercher les belles amours et les beaux crimes. Tous, ils l'ont aimée et peinte en fervents de l'art et du soleil, et ils lui ont demandé ce qu'elle réservera toujours au monde jusque dans ses pires erreurs, le sentiment de la beauté[1].

Mais des raisons d'un autre ordre ont attiré, dans la première moitié de ce siècle, des admirateurs au pays d'Alfieri, de Foscolo, de Silvio Pellico ou de Manzoni.

> O terre du passé, que faire en tes collines?
> Quand on a mesuré tes arcs et tes ruines
> Et fouillé quelques noms dans l'urne de la mort,
> On se retourne enfin vers les vivants: tout dort!...

Cette tirade de Lamartine, — qui lui a valu son duel avec le colonel Pepe, — ce reproche éloquent du poète n'impliquait-il aucune sympathie secrète?

> Poussière du passé qu'un vent stérile agite!

Oui, mais de cette poussière quelques voix s'élevaient, qui réclamaient la liberté et l'unité du pays. La cause de l'indépendance italienne, qui a été celle du romantisme italien, a valu à l'Italie beaucoup d'amis, parfois indiscrets, parmi les écrivains français de cette période : Edgar Quinet et Michelet, Auguste Barbier et Brizeux, des critiques, des poètes, des historiens[2]. Avant l'auteur des *Poèmes barbares*, ils ont dit :

> Lève-toi, lève-toi, magnanime Italie...
> La France te viendra, les deux ailes ouvertes,
> Par la route de l'aigle et de la liberté!

1. Sur l'influence de l'Italie chez Lamartine, voir E. Zyromski, *Lamartine poète lyrique* (1896), liv. I, chap. v. — Pour la façon dont les romantiques ont peint l'Italie, Alph. Royer, *Venezia la bella* (1833, 2 vol. in-8), les œuvres de G. Sand, Th. Gautier, Antony Deschamps, etc. — Sur les voyageurs à Rome, Bournet, *Rome, études de littérature et d'art* (1883), et l'appendice de l'édition du *Voyage de Montaigne*, par Al. d'Ancona, 1889.

2. Voir le *Pianto* d'A. Barbier (1837), l'*Andromède* de Brizeux (1848). — Voir aussi E. Quinet, *Allemagne et Italie* (1839), et, pour une note différente, Casimir Delavigne (*Parthénope* dans les *Messéniennes*).

La plupart de nos grands romantiques ont subi cette double influence de l'Italie : l'influence esthétique, l'influence patriotique. Toutes deux sont très sensibles chez Lamartine : les traces des voyages qu'il avait faits au delà des Alpes en 1811-12 et en 1820-21 sont profondes dans ses vers. Rome lui a été une compagne de mélancolie. Naples, « le pays des sens » et de Graziella, lui a donné, comme il l'écrivait un jour à Virieu, « les immenses impressions du pays du génie ». Sa poésie est pleine de souvenirs italiens, lumineux et chatoyants. Et combien de souvenirs pareils et d'impressions aussi poétiques dans George Sand ou dans Musset!

Mais qu'ont-ils lu, en fait de livres italiens? Peu de chose, à dire vrai. Deux ou trois des classiques et un très petit nombre des modernes.

Parmi les classiques, au premier rang, Dante et Pétrarque. Pétrarque a été l'une des sources du lyrisme lamartinien : le jour où fut composé *l'Isolement*, le poète avait emporté sur la montagne — c'est lui qui nous l'apprend — un volume du *Canzoniere*. Aussi bien, il le lisait dès sa jeunesse et il y avait trouvé l'écho d'une « âme sonore et mélodieuse », emportée vers un idéal amoureux et religieux voisin du sien. — Dante avait été, comme Pétrarque, glorifié par la critique de l'Empire : Népomucène Lemercier lui adressait, en tête de la *Panhypocrisiade*, une respectueuse et encore plus étrange épître. Mais la renaissance de Dante en France est due avant tout à Chateaubriand, et c'est au *Génie du Christianisme* qu'il faut faire remonter toutes les études qui lui furent alors consacrées : les chapitres de Sismondi ou de Ginguené, les belles leçons de Fauriel à la Sorbonne en 1833 et 1834, le livre d'Ozanam sur *Dante et la philosophie catholique au* XIIIe *siècle* (1839), les études de J.-J. Ampère[1]. Dante, mieux connu, inspira les peintres, au premier rang E. Delacroix pour sa *Barque de Dante*. Il trouva des traducteurs, dont le plus notable est Émile Deschamps[2]. La grande épopée dantesque n'était-elle pas le

1. Le livre qui est sorti du cours de Fauriel n'a paru qu'en 1854 : *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*. Celui d'Ozanam a été refondu et complété en 1845. Celui de J.-J. Ampère (*la Grèce, Rome et Dante*) a paru en 1848.
2. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduite en vers français (Paris, 1829, in-8).

parfait modèle de cet art du moyen âge, qui hantait l'imagination de nos romantiques, mais dont, à vrai dire, ils n'ont jamais réussi à retrouver le sens profondément religieux? Certains critiques romantiques, Ozanam ou Fauriel, ont pénétré fort avant dans la *Divine Comédie*. Il semble que les poètes n'aient guère compris que les dehors de l'œuvre, et plus particulièrement les épisodes dramatiques, comme celui d'Ugolin ou de Paolo et Francesca. — Boccace enfin a inspiré le Musset de *Simone*, qui d'ailleurs procède également de La Fontaine.

De la littérature moderne, très peu d'œuvres ont passé les Alpes. Les tragédies d'Alfieri — qui au surplus ne sont pas romantiques — avaient été plusieurs fois traduites et éditées à Paris, et ses *Mémoires* avaient donné de l'homme une idée qui ne pouvait que flatter les tendances nouvelles : « C'est un homme, écrivait le jeune Lamartine à son ami Virieu, que j'aime presque autant que Rousseau, et qui était à coup sûr plus réellement homme de génie et poète [1]. » Alfieri, c'était Byron avant Byron. Mais l'écrivain est bien loin d'avoir exercé une action comparable. Stendhal disait de lui dédaigneusement : « Il n'a fait qu'amaigrir, que *spolpare* encore le maigre système français », et, si Népomucène Lemercier lui a pris son *Agamemnon*, les romantiques l'ont respecté de loin sans le fréquenter beaucoup. Sismondi le louait d'avoir placé sur la scène « l'homme seul, l'homme avec ses pensées et ses passions », en retranchant tout ce qui eût pu faire de ses héros des Grecs, des Romains, des Écossais, des Goths, — et c'est de cela même qu'on lui a su mauvais gré chez nous.

De tout le romantisme italien, deux noms seulement ont été vraiment célèbres en France, ceux de Manzoni et de Silvio Pellico; encore, celui-ci n'a-t-il pas dû sa gloire à des motifs purement littéraires. Monti avait été fort admiré de M[me] de Staël et fort loué — quoique parfois ironiquement — par Stendhal : il n'avait pas été lu. Et on en dirait autant de Foscolo, si *Jacopo Ortis*, plusieurs fois traduit en notre langue, n'avait été présenté au public français par Dumas père, et n'était venu s'ajouter aux nombreuses tentatives « werthé-

1. Lettre du 3 janvier 1811. — Voir Sismondi, *Litt. du midi de l'Europe*; Stendhal, *Racine et Shakespeare*; Villemain, *Litt. du* XVIII[e] *siècle*, etc.

riennes » de nos romantiques, sans pouvoir d'ailleurs se comparer à *Werther*. Musset a loué en très beaux vers le « sombre amant de la mort », le « pauvre » Leopardi, mais c'est plus tard seulement qu'on étudiera de près chez nous l'admirable auteur des *Canzoni*, le plus grand poète de l'Italie au XIXe siècle.

Le romantisme italien s'est personnifié aux yeux des romantiques français en Silvio Pellico et en Manzoni. Tous deux avaient dû beaucoup à la France, s'il est vrai, comme l'affirme Cantù, que le romantisme avait pénétré en Italie par les écrits de Mme de Staël, si vraiment elle avait contribué à rendre à ce peuple le sentiment de la dignité morale et les hautes ambitions littéraires. A la différence du romantisme français, qui fut surtout un mouvement d'art, ou du romantisme anglais, qui fut un mouvement moral, le romantisme italien fut avant tout un mouvement politique. Les *Prisons* de Pellico valurent à l'auteur — et par contre-coup à sa patrie — plus de sympathies que toutes ses tragédies : l'auteur avait, au surplus, grandi en France et enseigné à Milan notre littérature : il n'a que son patriotisme de profondément italien [1]. Quant à Manzoni, dont se réclame le poète de *Francesca de Rimini* et de *Conradin*, il est essentiel de noter qu'il s'est formé à l'école de Chateaubriand et par les conseils de Fauriel. Par le sentiment religieux qui éclate dans ses *Inni sacri*, il relève directement de l'auteur du *Génie du Christianisme*, et, dans sa *Lettre à M. Chauvet*, il n'a fait que développer les idées qu'il avait puisées dans la conversation de ce « cher et précieux Fauriel » — comme l'appelait sa mère — qui fut son traducteur en même temps que son commentateur et son maître [2]. *Carmagnola* et *Adelchi*, connus en France presque dès leur apparition, ont-ils influé profondément sur les destinées de notre drame national? Il est permis d'en douter. Avant tout patriotiques et religieuses, ces œuvres étaient, en tant que drames historiques, des échos de Schiller

1. Plusieurs éditions dans le texte original des œuvres de Silvio Pellico ont paru à Paris entre 1830 et 1840. Les *Prisons* (1833) ont été traduites dans toutes les langues.

2. La traduction du théâtre de Manzoni par Fauriel a paru en 1823. — Voir, sur Manzoni, Stendhal, *Corr. inéd.*, t. II. — Lamartine a imité de Manzoni, dans l'*Ode à Bonaparte*, le poème *In morte di Napoleone*. — Pour l'influence de Manzoni en France, voir Ch. Dejob, *Études sur la tragédie* (Paris, s. d.), et M. Souriau, *La préface de Cromwell* (1897), p. 5 et suiv.

et de Walter Scott. Ils n'ont pu qu'apporter une confirmation nouvelle à des théories déjà connues chez nous. Et, quant au beau roman des *Promessi Sposi*, s'il a fait, suivant l'expression de Gœthe, couler « de l'eau sur le moulin du romantisme », il est bon de noter qu'à la date 1827, où le roman a paru, le moulin marchait déjà, grâce à l'auteur d'*Ivanhoe*. Le plus clair de l'influence de Manzoni chez nous, ce sont peut-être les idées qui ont passé de la *Lettre à M. Chauvet sur les unités* dans la préface de *Cromwell* : ce sont quelques vues ingénieuses et fortes sur la nature du romantisme.

L'Espagne. — L'Espagne — « cette nation plus grande encore que folle », comme l'appelait La Fontaine — nous avait déjà, à plusieurs reprises, et dès l'époque classique, envoyé ses poètes et ses romanciers. Les romantiques n'ont donc découvert ni Lope ni Calderon ni même le *Romancero*. Ils n'ont fait que puiser une fois de plus à ces sources déjà connues, mais que le XVIIIe siècle avait négligées. Cela dit, il faut noter qu'ils les ont explorées avec un zèle nouveau et digne d'éloge.

Ils ont assurément mieux — ou moins incomplètement — compris qu'on ne l'avait fait encore le drame espagnol : Schlegel ou Sismondi les initiaient à cette littérature puissante et touffue, et Villemain, Fauriel, Viardot, Ferdinand Denis, de Puibusque ou Philarète Chasles continuaient pour eux cette œuvre d'initiation, en l'étendant même au Portugal [1]. Esménard et La Beaumelle, par leurs traductions, assuraient au drame espagnol une place honorable dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* [2]. Abel Hugo et Damas Hinard traduisaient le *Romancero* [3]. Enfin L. Viardot donnait, en 1836, une nouvelle version, très lue, de *Don Quichotte*. Il y eut donc tout un mouvement d'études sur l'Espagne. Mais il faut noter qu'à l'excep-

1. Villemain, *Littérature du moyen âge* (1830, 2 vol.); Fauriel, étude sur Lope de Vega (*Revue des Deux Mondes*, 1839); Viardot, *Études sur l'histoire de la litt. de l'Espagne* (1835); F. Denis, *Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal* (1839, 2 vol.); Ph. Chasles, *Études sur l'Espagne* (1847); de Puibusque, *Hist. comp. de littér. esp. et franç.* (1843); Ch. Magnin, *Causeries et méditations* (1843). — A.-M. Sané, *Poésie lyrique portugaise* (1808); F. Denis, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* (1826), etc.

2. *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* (1822); Damas-Hinard, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol* (1841-44, 3 vol.).

3. Creuzé de Lesser, *Les romances du Cid* (1814); Abel Hugo, *Romances historiques* (1822); Damas-Hinard, *Romancero general* avec introd. et notes (1844, 2 vol.).

tion du *Romancero*, déjà étudié en Allemagne par Herder, aucune de ces œuvres n'était vraiment nouvelle pour le public français. Aucune surtout ne nous apportait de forme littéraire assimilable. Rien n'était, au fond, plus éloigné du drame de Hugo, Menéndez y Pelayo ou de Dumas que la *Comedia* de Calderon ou de Lope. Le drame romantique n'est espagnol ni par sa structure intime, essentiellement logique et française, ni par le sentiment qu'il exprime : car jamais dramatique espagnol n'a pensé sur le point d'honneur, sur l'amour ou sur le suicide, comme Hernani ou comme Ruy Blas. Nous pouvons en croire là-dessus M. Juan Valero ou M. Menéndez y Pelayo. Quant au *Romancero*, qu'Émile Deschamps a imité avec une inexactitude si ingénue [1], il n'a pas tant révélé à nos poètes un lyrisme nouveau qu'il ne leur a fait aimer une Espagne héroïque et sauvage.

Là, en effet, est la véritable influence de l'Espagne sur nous : elle a enrichi le domaine de l'imagination poétique. Dans le drame, elle a inspiré au poète de *Ruy Blas* et d'*Hernani*, — assez médiocrement informé, en réalité, des choses espagnoles, — des scènes d'un accent magnifique et lyrique, des rêves chevaleresques et nobles, des visions somptueuses et grandioses. Une fois de plus la terre classique de la chevalerie a fait passer sur la France un frisson d'héroïsme. Le *Romancero* a directement agi sur le *Romancero du Cid* dans la *Légende des siècles*, et la Preciosa de la *Bohémienne de Séville* de Cervantes revit dans Esmeralda. Hugo n'a guère connu la *Comedia* espagnole. Ses personnages, a dit le plus autorisé des critiques espagnols de nos jours, M. Menéndez y Pelayo, « sont des pantins du théâtre des marionnettes, qui ne sont pas plus espagnols que turcs et qui ne peuvent être admis comme représentation authentique de la race que par quelque Américain du Sud ayant étudié à Paris notre histoire et nos mœurs [2] ». Mais il a connu le *Romancero* et mieux encore le roman picaresque. C'est

1. Voir, dans les *Études françaises et étrangères*, la série des *Romances sur Rodrigue, roi des Goths, imitées de l'espagnol*. C'est une première ébauche des poèmes espagnols de la *Légende des siècles*.

2. Voir M. Souriau : la *Préface de Cromwell*, p. 10 et suiv.; Raoul Rosières, *La genèse d'Hernani* (*Études sur la poésie contemporaine*, 1896); Menéndez y Pelayo, *Hist. de las Ideas estéticas en Esp.* (t. V); Morel-Fatio, *L'Espagne en France* (*Études sur l'Espagne*, 1886).

Émile Castelar qui l'a dit un jour en Sorbonne, et nous devons l'en croire : « Dans le génie de Victor Hugo, il resplendit quelque chose de notre soleil. »

Ainsi la littérature espagnole a été mal connue des romantiques : la langue a été généralement peu sue et *Bug Jargal* est émaillé de citations en un castillan suspect. En dépit des efforts de Martínez de la Rosa, qui a séjourné à Paris et a connu plusieurs des romantiques français, le pays a été peu étudié, et Bretón de Los Herreros a pu railler légitimement, dans ses comédies, l'étrange ignorance des Français à l'endroit de sa patrie. Malgré cette ignorance, les romantiques ont beaucoup aimé l'Espagne et ils en ont beaucoup parlé : entre tous, Victor Hugo dans les *Orientales* a témoigné de façon éclatante de cette sympathie sentimentale. Quelques-uns, il faut le dire bien vite, ont peint d'après la nature ou l'histoire : Fontaney dans ses jolies *Scènes de la vie castillane et andalouse*; Th. Gautier, dans son admirable *Voyage*; Mérimée, qui, pour écrire l'*Histoire de don Pèdre le Cruel*, faisait de longues séances aux archives d'Aragon et dont *La famille Carvajal* ou *Carmen* sont de vigoureuses et véridiques peintures de mœurs.

L'Orient. — On aimait de l'Espagne le catholicisme, le moyen âge, le pittoresque. On a aimé de l'Orient l'Islam et le soleil. « En Orient, disait Victor Hugo, tout est grand, riche, fécond, comme dans le moyen âge, cette autre mer de poésie. » L'Orient romantique procède des *Massacres de Scio* et de la *Prise de Jaffa* : les peintres l'ont découvert avant les poètes, et ce ne sont pas des livres qui l'ont d'abord fait connaître. L'expédition de Bonaparte en Égypte avait provoqué, il est vrai, un admirale mouvement d'études orientalistes, mais qui n'eut pas de conséquences littéraires immédiates [1]. L'*Itinéraire* de Chateaubriand (1811) donna le signal et l'exemple des voyages en Palestine et en Grèce. Byron suivit, puis Gérard de Nerval, Lamartine, Th. Gautier, et tant d'autres. L'Orient n'a rien donné à la pensée romantique. Mais il a hanté toutes les imaginations.

1. Il faut citer cependant le *Choix de poésies orientales*, traduites en vers et en prose par MM. Ernest Fouinet, Garcin de Tassy, etc., recueillies par M. Francisque Michel (Paris, 1829-1830) : plusieurs des collaborateurs, par exemple Silvestre de Sacy, étaient des orientalistes éminents.

Un événement historique éveilla de nouvelles sympathies, et ce fut la guerre d'indépendance grecque. Dès l'année 1820, on peut dire que le philhellénisme naît en France [1]. En 1825, Pouqueville, ancien consul de France auprès d'Ali Pacha, publie son *Histoire de la régénération de la Grèce*. En 1824 et 25, Fauriel publie ses *Chants populaires de la Grèce moderne*. Ces livres ont été les deux sources littéraires du philhellénisme romantique. Lamartine a puisé dans toutes deux pour son *Dernier chant du pèlerinage de Childe-Harold*. Hugo s'est directement inspiré de Fauriel dans les *Orientales*. Ce fut une croisade poétique. Chateaubriand intervint; Quinet publia un livre éloquent et savant sur la *Grèce moderne* (1830). Mais surtout Victor Hugo, dans les *Orientales*, célébra la vaillance du Klephte et la liberté du Palikare. C'est la Grèce de Canaris et de Missolonghi qu'il peignait en couleurs criardes et très conventionnelles, mêlant, dans la flotte turque, les caravelles espagnoles aux barques vénitiennes et — ce qui est plus étrange encore — aux jonques chinoises.

La Grèce de Hugo valait ce que vaut l'Orient romantique : il n'a donné à la France de ce temps ni une idée littéraire ni une théorie d'art, mais il lui a fourni un poétique répertoire d'images, de couleurs et de sons.

BIBLIOGRAPHIE

Louis P. Betz, *Essai de bibliographie des questions de littérature comparée* (*Revue de philologie française*, 1896-98). — **Hugo P. Thieme**, *Bibliogr. de la litt. franç. au XIXe siècle*, 1897. — **L. Robecchi**, *Saggio d'una bibliografia della questione classico romantica* (à la suite des *Poesie* de Carlo Porta, Milan, 1887).

A. Michiels, *Hist. des idées littéraires en France au XIXe siècle*, Bruxelles, 1842, 2 vol. — **Ch. Magnin**, *Causeries et méditations*, 1843, t. II. — **G. Brandes**, *Die Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, 1897, 5e éd. — **Ad. Stern**, *Gesch. der neuern Literatur*, Leipzig, 1882-85, 7 vol.

A. Lacroix, *De l'influence de Shakespeare sur le théâtre français*, Bruxelles, 1856. — **G. Larroumet**, *Shakespeare et le théâtre français* (*Etudes d'hist. et de crit. dramat.*, 1892). — **W. Reymond**, *Corneille, Shakespeare et Goethe, étude sur l'influence anglo-germanique en France*, avec préface de Sainte-Beuve, 1864. — **A. Beljame**, Introduction à la traduction de *Mac-*

1. Je ne reviens pas sur tout ce mouvement : voir ci-dessus, p. 275-281.

beth, 1897. — **O. Schmidt**, *Rousseau und Byron*, Greifswald, 1887. — **O. Weddigen**, *Lord Byron's Einfluss auf die europæische Litteratur der Neuzeit*, Hanovre, 1884. — **L. Maigron**, *Le roman historique en France : essai sur l'influence de W. Scott*, 1898. — **Joseph Texte**, *La poésie lakiste en France* (*Études de litt. européenne*, 1898). — **H. Parigot**, *Le drame d'Alex. Dumas*, 1899, ch. II et III (infl. angl. et infl. allem. : Shakespeare, W. Scott, Byron, Goethe, Schiller). — **M. Souriau**, Introduction à la *Préface de Cromwell*, 1897 (influences étrangères chez V. Hugo).

Lady Blennerhasset, *Mme de Staël et son temps*, trad. fr., 1890, 3 vol. — **Th. Süpfle** et **V. Rossel**, ouvrages cités ci-dessus, t. VI, p. 776. — **Joseph Texte**, *Les origines de l'influence allemande dans la litt. fr. du XIXe s.* (*Rev. d'hist. litt. de la France*, 15 janvier 1898) et *L'influence allemande dans le romantisme français* (*Études de littérature européenne*, 1898).

Edgar Quinet, *Allemagne et Italie*, 1839. — **Saint-René Taillandier**, *La comtesse d'Albany*, 1862. — **Ch. Dejob**, *Mme de Staël et l'Italie* (avec une bibliogr. de l'infl. franç. en Italie de 1796 à 1814), 1890, et *Études sur la tragédie*, s. d. — **V. Waille**, *Le romantisme de Manzoni*, Alger, 1890. — **Al. d'Ancona** : bibliographie des voyageurs français en Italie, à la suite de *L'Italia alla fine del secolo XVI°*, Città di Castello, 1889, et *Varietà storiche e letterarie*, Milan, 1883 (Musset et l'Italie). — **E. Zyromski**, *Lamartine poète lyrique*, 1896 (liv. I, ch. IV : *Pétrarque*, ch. V, *L'Italie*).

A. Morel-Fatio, *L'Espagne en France* et *L'histoire dans Ruy Blas* (*Études sur l'Espagne*, 1888). — **E. Mérimée**, *L'école romantique et l'Espagne*, Toulouse, 1889. — **Menéndez y Pelayo**, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 1886-96, t. IV et V. — **R. Rosières**, *La genèse d'Hernani* (*Études sur la poésie contemp.*, 1896). — **Foulché Delbosc**, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, 1896, et *L'Espagne dans les Orientales de V. Hugo* (*Revue hispanique*, t. X). — **G. Lanson**, *Émile Deschamps et le Romancero* (*Rev. d'hist. litt. de la France*, 15 janvier 1899). — **M. Bernardez Branco**, *Portugal e os estrangeiros*, Lisbonne, 1879, 2 vol.

*
* *

L'influence du romantisme à l'étranger s'étendant fort au delà de 1848, il en sera traité au volume suivant.

CHAPITRE XV

L'ART FRANÇAIS DANS SES RAPPORTS AVEC LA LITTÉRATURE AU XIXE SIÈCLE[1]

On a vu plus haut[2] que l'art français, aux XVIIe et XVIIIe siècles, présente les mêmes caractères que la littérature, subit les mêmes influences, poursuit le même développement. Si bien que l'art peut servir de contre-épreuve à la littérature ou la littérature à l'art. Cette similitude, déjà frappante avant la Révolution, l'est davantage après. Les dernières barrières intellectuelles s'étant abattues avec les dernières barrières sociales, toutes les œuvres de l'esprit sont devenues mitoyennes. Ce qui était parenté entre les beaux-arts devient maintenant fraternité. L'art du XIXe siècle passera par toutes les étapes de la littérature, classicisme et romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme, pour aboutir comme elle au cosmopolitisme et à l'anarchie d'aujourd'hui. Le rapprochement qui s'opérait jadis par degrés est devenu fusion. Rapprocher Poussin de Corneille, c'est établir une analogie non pas fausse, mais lointaine. Entre Watteau et Marivaux la ressemblance se précise; de Greuze à Diderot le rapport est direct. Mais combien plus direct encore celui de Delacroix à Victor Hugo, de Paul Delaroche à Casimir Delavigne, de Courbet à Flaubert, de Manet à Zola? A ce point que de grands écrivains se sont constitués les défenseurs opiniâtres d'un art plastique

1. Par M. Samuel Rocheblave, docteur ès lettres, professeur à l'École des Beaux-Arts.
2. T. V, chap. XII, et t. VI, chap. XV.

exactement correspondant à leur littérature, et inversement. Victor Hugo ne *dessine* pas autrement qu'il n'écrit. Que sera-ce, si l'on observe que la critique d'art a séduit au passage, et quelquefois fixé, des écrivains de marque, et cela d'un bout à l'autre du siècle, de Guizot à Taine et à M. Cherbuliez? qu'en outre, la plupart de ces critiques avaient reçu une éducation artistique assez avancée, tels Mérimée, Th. Gautier, Charles Blanc, quand ils n'étaient pas des artistes de profession, comme Delacroix, Fromentin et M. Eugène Guillaume? Que sera-ce enfin, si l'on remarque que l'œuvre d'art, étudiée, décrite et transcrite à la plume, devient, entre les mains de certains écrivains, matière à littérature, et matière presque exclusive, si bien que ces sortes de transpositions d'un art à l'autre sont peut-être la partie la plus originale, sinon la plus féconde, de l'œuvre d'un Th. Gautier ou des frères de Goncourt? Plus que jamais, le rapprochement de l'art et de la littérature s'impose.

I. — Classicisme et Romantisme de 1800 à 1836 environ.

L'art Empire. — Prudhon. — Le romantisme littéraire et le romantisme artistique s'étaient annoncés dès le début du siècle, l'un avec *le Génie du Christianisme* (1802), l'autre avec *les Pestiférés de Jaffa* (1804). C'était, de part et d'autre, un beau chant du départ pour le siècle; mais le siècle ne devait s'ébranler pour le suivre que plus tard, au second appel. Dans l'intervalle, l'art romantique naissant, et d'ailleurs inconscient, rentre dans l'ombre.

C'est dès lors, durant quinze années, « l'art Empire », ce froid succédané de l'art David, comme c'est, en littérature, l'ère des Delille, des Nép. Lemercier, et de celui que Chateaubriand appelait, non sans complaisance, « le dernier écrivain de l'école classique de la branche aînée », Fontanes. Les artistes, eux, sont des classiques de la branche cadette. L'esthétique de David, érigée en pédagogie étroite et tracassière, porte dès le consulat une estampille officielle, et fait partie du protocole. Le grand

public en avait eu un avant-goût non trompeur lorsque le cortège triomphal des grands corps de l'État, sorte de Panathénée franco-grecque, alla recevoir à Charenton les chefs-d'œuvre que Bonaparte avait razziés en Italie, et que les membres de l'Institut défilèrent en encadrant le *Laocoon*, tandis que les artistes de l'Opéra, en cothurnes, en chlamydes, une lyre au poing, chantaient le *Carmen saeculare* de Philidor (1798).

C'est dans ce style-là que toute une génération s'évertue à sculpter, à peindre, à bâtir et à décorer. Ajoutons le goût personnel du maître, très prononcé en faveur de l'antique et surtout du romain. Tout l'attirait vers la patrie de César, et son origine italienne, et son cerveau latin, et jusqu'à cette ligne de visage qui, maigre, faisait songer à l'onyx des camées, et, grasse, à l'albâtre des bustes césariens. Quand l'ancien cadet de Brienne, idéologue plus qu'il ne croyait, eut foulé le sol vierge de l'Égypte avec une escorte de savants, quand il eut fixé l'aigle romaine au bout de ses enseignes, et assis l'État sur un code romain, alors le champ de l'art, si limité déjà par David, se circonscrit encore. Et les thèmes de l'art officiel tournèrent tous dans le cycle impérial. De là des allégories encore plus stéréotypées que celles de l'ancien régime. De là cette foule d'attributs guerriers partout prodigués avec une emphase enfantine. De là enfin ce goût du sec, du roide et du tendu, qui passa des proclamations de l'Empereur jusque dans les bas-reliefs.

Tel est alors le style « héroïque ». La peinture elle-même va se faire lapidaire, tandis que l'architecture adoptera, comme la sculpture, une solennelle nudité. La colonne toscane, si dépourvue de grâce, sera prise pour le type de la grave simplicité, à moins que des fûts antiques, en marbres précieux et colorés, ne lui soient préférés dans les palais du maître, pour l'ancien lustre qu'ils jettent sur un luxe tout neuf. Tout est dorénavant aux trophées, aux casques et aux glaives. Tandis que les poètes, imitateurs de Lebrun-Pindare, font rimer gloire et victoire, canon et Napoléon, l'ameublement et la décoration entrecroisent les mêmes rimes sous forme de motifs rigides, découpés à l'emporte-pièce, aux pieds des consoles d'acajou ou des colonnettes de pendules, comme aux ressauts des entablements, aux

angles des corniches, au pourtour des tympans. Le cuivre doré, métal tout militaire, reluit en sphinx, en obélisques, en pyramidions : une ornementation de placage se range à l'alignement sous les lignes géométriques qui la couronnent. L'art, qui se sent à la parade, garde la tenue du soldat qui attend la revue. C'est en style de camée que Lemot sculpte le bas-relief du fronton de la colonnade du Louvre, plat comme une applique; et c'est du romain appauvri, du pompéien phtisique, que les architectes Percier et Fontaine, raison sociale de l'architecture Empire, ont répandu avec une indigente profusion dans la grande Galerie du bord de l'eau, sur la cheminée de la salle des Cariatides, et en vingt lieux officiels. Pendant ce temps, Bosio, le « Canova français », édulcorait encore le style de Canova. Quant à la peinture, elle mettait en images l'histoire ancienne. L'art des « Bélisaire » avait repris de plus belle avec les continuateurs de David, dont un seul, l'énergique Lethière, faisait preuve de tempérament, à côté du glacial Pierre Guérin et du pseudo-classique Girodet-Trioson, un faux coloriste doublé d'un faux littérateur.

Et pourtant, cet art d'apparat se pique d'élégance, et même d'une sorte de fantaisie. Subissant à sa façon l'influence légère des souffles nouveaux, il s'infléchit dans le même sens que l'esprit public, essayant d'un mariage entre la forme antique et le sentiment moderne, entre le classique et le romanesque. Peut-être ce pédantisme hybride est-il ce qui *date* le mieux, vers l'Empire, les productions de l'art comme celles de la littérature. Les périphrases didactiques de l'abbé Delille reflètent déjà quelque chose de cet esprit : mais on le prend sur le vif chez Chateaubriand, dans la partie des *Natchez* à laquelle il a « ajouté la couleur épique[1] ». Le père du romantisme, qui craignait alors de trop innover, s'appliquait à suivre le conseil de son ami Fontanes, c'est-à-dire à « mettre la langue classique dans la bouche des personnages romantiques ». C'est donc parmi les romantiques sans le savoir, qu'il faudrait à la rigueur ranger des Davidiens comme Girodet et Gérard lui-même, s'il fallait d'autre part appeler Napoléon un romantique à cause de son goût pour

1. Un critique pénétrant, M. G. Lanson, a bien noté ce point d'art comme plusieurs autres, dans sa remarquable *Histoire de la littérature française.*

Ossian. En réalité, la même sentimentalité romanesque attirait déjà les classiques les plus décidés hors des voies de l'école, tant il est vrai qu'on ne résiste pas à l'esprit de son temps. Et la littérature commençait à mener l'art à grandes guides. Girodet peignait ses *Funérailles d'Atala* dès 1808, du même style, il est vrai, dont il traduira plus tard Anacréon, soit en vers, soit en dessins aux deux crayons. Gérard nous offrira de même une *Corinne* de romance (1819). Tous deux, au début de leur carrière (1802), avaient lutté sur les lambris de la Malmaison à qui traduirait le mieux en style épico-classique des épisodes tirés d'Ossian. « Je ne me connais pas à cette peinture-là », s'était écrié David, à la vue de ces élucubrations. Qui pouvait en effet s'y reconnaître? Le chef de l'école était pourtant mal venu à renier sa postérité légitime, quoique dégénérée.

Un artiste, un seul, baptisait d'une grâce toute française cette antiquité de convention, et renouvelait en peinture le miracle d'André Chénier. Pierre-Paul Prudhon, ce Chénier plus vaporeux et plus chaste, retrouvait par les voies ingénues de l'amour la poésie que l'auteur de l'*Aveugle* demandait surtout à un industrieux savoir. N'était-ce pas le même rêve que poursuivaient ces deux artistes, obscurs tous deux, et s'ignorant l'un l'autre [1], lorsque, aux alentours de 1790, ils découvraient l'un la langue d'Homère, l'autre la statuaire antique, cette autre langue des dieux? Tous deux sont parvenus, par des moyens où la science le dispute à l'inspiration, à faire exprimer à l'antique des pensers nouveaux, des émotions nouvelles. Cette même statuaire qui a réfrigéré toute la peinture de David et de ses épigones, quelle moite chaleur de vie ne communique-t-elle pas à tout l'œuvre de Prudhon! Ce n'est plus marbre ou porcelaine, que ces figures à péplos qui remuent mollement dans les grandes allégories du peintre, dans ses bas-reliefs au crayon, dans ses fusains : c'est chair de divinités corrégiennes, qui s'humanisent, et qui sourient. Qui dira le prix de ce sourire, moitié Joconde et moitié Faune du Capitole, que le tendre artiste fait voltiger sur la face compassée de la peinture impériale, et qu'il ose attacher, dans sa candeur, aux lèvres de l'hôtesse de la Malmaison? Celui

1. Chénier est né en 1762. Prudhon, né en 1760, mort en 1823, a pu à la rigueur lire André Chénier en 1819; mais c'est peu probable.

qui a su pénétrer d'un tel charme des sujets aussi banals qu'un Zéphyre qui se balance ou une Psyché qu'enlèvent des Amours, celui-là s'était fait une antiquité d'artiste, c'est-à-dire une antiquité vivante. Non que la grâce, où il triomphe, le limitât d'ailleurs aux sujets gracieux. Cette âme aimante a exprimé le drame en peinture, comme elle l'a éprouvé dans la réalité. Beaux drames, en effet, et d'une tendance déjà romantique, que des toiles comme *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (1808), sans parler de ce *Christ en croix*, d'une si poignante impression. Le romantisme, ici, c'est d'abord la sombre énergie de la composition, l'acte ou le geste des personnages, qui n'ont rien de convenu, d'attendu. C'est aussi que le drame d'action est comme subordonné à un drame de lumière. Dans cette expression morale, en quelque sorte, de la lumière et de son accent, il y avait un exemple qui ne devait point être perdu pour Géricault, ni surtout pour Delacroix.

L'art romantique et ses contacts littéraires. — Mais les temps sont venus. L'orage qui couvait (qui l'eût cru?) dans le placide atelier de Guérin, éclate. Une grande toile grisâtre et verdâtre, hideuse comme la mort qu'elle peint, sublime d'horreur tragique, bouleverse toutes les idées reçues, et fait acclamer maître un jeune artiste, hier inconnu. Le *Naufrage de la Méduse* a fait son apparition (1819). Il sème l'épouvante. David est en exil, l'Académie aux abois. Derrière Géricault, les juges ordinaires du Salon sentent gronder une jeunesse batailleuse, rétive à la règle, celle que Musset nous représente « conçue entre deux batailles ». Les signes de révolte se multiplient. En vain le fougueux porte-drapeau, Géricault, tombe à trente-trois ans (en 1824), perte à jamais déplorable : il a pu compter dans ses rangs un volontaire comme Delacroix; la vue de la *Barque du Dante* (1822) a consolé son agonie. En 1824 ils sont un groupe; en 1827 ils seront légion hautement victorieuse. La même année paraît la *Préface de Cromwell* [1]. Art nouveau et jeune littérature foncent ensemble sur le même ennemi. Cette fois ce n'est plus l'émeute, c'est bien la révolution.

1. Parue en décembre 1827, chez Ambroise Dupont, avec la date de 1828 (Maurice Souriau, *La Préface de Cromwell*, Avant-propos).

Faut-il définir l'art romantique? La tâche sera malaisée, s'il s'agit de dire exactement ce qu'est l'art nouveau; aisée, s'il s'agit seulement de marquer ce qu'il n'est pas. L'art romantique, en toutes choses, a pris le contrepied de l'art classique; il est une réaction, systématique peut-être, il n'est pas un système. Les critiques de la première heure ne le définissaient eux-mêmes que par à peu près : « Depuis quelques années, écrit Delécluze, en France on désigne par le mot *classique* tout peintre sans imagination, qui fait profession d'imiter machinalement les ouvrages de la statuaire antique.... Enfin, on stigmatise particulièrement de ce nom les imitateurs maladroits du peintre David. » Il ajoutait : « Romantique : mot emprunté à la langue anglaise, où il veut dire *sauvage*, *inculte*, *romanesque*, *faux*. On ne sait pas encore au juste ce que l'on entend à présent par la peinture romantique. Toutefois, on peut juger que..., *le coloris et l'effet* [*y*] *sont placés en première ligne parmi les moyens d'imiter et d'agir sur les spectateurs, tandis que l'expression des formes est négligée* comme un accessoire insignifiant [1]. » Ces derniers mots trahissent les secrètes préférences de l'ancien élève de David, devenu le critique des *Débats*. Cependant, à tout prendre, la distinction est juste. L'art romantique est bien l'antithèse de l'art classique : antithèse qui a sa source profonde dans ces deux principes ou plutôt dans ces deux convictions : la pluralité des types du Beau (c'est-à-dire la négation du Beau absolu, de l' « idéal » classique) et la valeur éminente du sentiment personnel en art.

Ne reconnaît-on pas là l'esprit même du romantisme littéraire? L'émancipation de l'artiste devait suivre celle de l'écrivain. Elle était la conséquence logique de cet « individualisme » qui, brisant les moules étroits des anciennes doctrines, a créé la pensée moderne. Du moment que l'on cherchait sur quels « immortels principes » on assoirait l'art nouveau à côté de la littérature nouvelle, force était bien de reconnaître que les anciennes règles ne reposaient sur aucun fondement solide, et que, là comme ailleurs, le seul agent vital, c'était la liberté. David, au surplus, avait donné aux novateurs un exemple qui

1. Délécluze, *Traité de peinture*, 1828.

devait tourner contre lui, lorsque sa peinture s'était faite « civique » avec le *Marat*, puis « moderne » avec le *Sacre*, avec les *Aigles*. Il avait beau maintenant brandir ses foudres du fond de son exil à Bruxelles, détourner l'instinctif et génial Gros de « peindre des anecdotes » (les *Batailles* de Gros, des anecdotes!), tout le trahissait à la fois, mais surtout l'intolérance et l'insuffisance de ses disciples. A leur *nescio vos*, articulé chaque jour d'une voix plus sénile, toute la vaillante jeunesse répondit par des cris qu'il fallut bien entendre, et par des chefs-d'œuvre qu'il fallut bien se résoudre à laisser voir. Et l'on mesura, de part et d'autre, l'abîme qui s'était creusé entre l'art d'hier et l'art d'aujourd'hui. Hier c'était un coin du passé antique, et encore soigneusement sarclé, qui constituait l'unique domaine de l'art : aujourd'hui, le monde. Hier, quelques grands événements contemporains pouvaient seuls tenter le pinceau, le ciseau ; et encore n'étaient-ce que des « anecdotes », ou des laideurs qu'il fallait ennoblir par le nu héroïque, comme le Napoléon de Chaudet, montant, nu-jambes, sa faction de César sur le fût d'une colonne : aujourd'hui, tout le passé national, toute cette histoire dont Michelet va dire qu'elle est une résurrection. Hier, la défiance pour les illusions du pittoresque et les amorces de la couleur : aujourd'hui les imaginations de la couleur locale et le flamboiement de la palette. Hier les sujets choisis, la composition réglée, le ton uni : aujourd'hui la furie, le déchaînement, la soif de tout étreindre, pour faire palpiter le marbre, et rugir la toile. A l'ancienne esthétique, celle des règles et du choix, la nouvelle répond : ni choix, ni règles. Mais au nom de quoi ce bouleversement? Une seule réponse, affirmative celle-là, et non négative comme les autres : « Au nom de la vie ». Le principe qui fonde le romantisme artistique, identique à celui qui fonde le romantisme littéraire, est celui-ci : « Tout ce qui a vie a droit [1] ».

Mais encore, que faut-il entendre par « tout ce qui a vie »? Est-ce vraiment « tout » ce qu'il y a dans la nature? — Non seulement tout ce qu'il y a dans la nature, mais tout ce qu'il y a dans l'imagination. Sans doute, on ne commencera point par

1. Alfred Dumesnil, *La foi cherchée dans l'art*.

ce qu'il y a de plus outré dans cette liberté, trop semblable à une gageure; mais au bout de deux ou trois générations, on y arrivera. Le principe est posé. C'est la liberté de l'art, la liberté absolue, avec toutes les licences, tous les écarts possibles, voire toutes les folies. Plutôt courir les chances de cet abus que de l'autre. La vie naturelle va maintenant griser l'art comme une fièvre. Pour la première fois, il quitte la serre chaude de l'atelier, où le renfermé d'ambroisie classique tient lieu d'oxygène; il vit dans l'atmosphère commune, il respire l'air de son temps à pleins poumons. En quête de rajeunissement, tout lui est source de Jouvence. Ici c'est l'histoire, fraîchement exhumée; là, c'est la nouvelle littérature, parée de son éclat étrange, comme ces jolies sauvagesses dont Chateaubriand nous peint la séduction. Ailleurs ce sont les mondes fabuleux, réels ou imaginaires, les rêves de l'Orient, les fictions germaniques ou anglo-saxonnes. Tout cela, c'est littérature. Mais c'est art aussi, parfois au même degré de force, d'intensité. Tant la cohésion fut alors soudaine, profonde, complète, entre les diverses formes de la pensée, ce qui ne s'était pas vu chez nous depuis le moyen âge. Rappelons donc brièvement quels sont, parmi tant d'auteurs, ceux dont les artistes romantiques se sont le plus volontiers inspirés.

Trois noms priment ici les autres : Chateaubriand, Mme de Staël, Victor Hugo. V. Hugo toutefois ne vient qu'après les deux autres, soit en date, soit en influence. L'art romantique est déjà infus dans l'œuvre de Chateaubriand, mal déguisé sous son hermaphrodisme classique. Le dessin des personnages, des femmes surtout, a beau rester insignifiant et gracile comme dans les figurines de Canova, on sent par-dessous la *vaghezza* de l'âme; et c'est par cette *vaghezza* que la peinture a d'abord été attaquée. Le « mal du siècle », grâce à l'affinité mystérieuse des arts, a eu des conséquences plastiques. Comme Chateaubriand, les artistes ont porté leur cœur en écharpe. Des mots à long retentissement, les vibrations secrètes et profondes émanées du « christianisme des cloches », ont réveillé en eux une âme qu'ils ne se connaissaient pas. Cette âme, ils se sont appliqués à la traduire, parfois sur les thèmes fournis directement par la littérature. Faut-il rappeler les *Funérailles d'Atala*, et son succès incroyable? La poésie insinuée par l'exotisme séducteur des

Natchez, par ces « Nuits » du Nouveau-Monde, par ces couchers de soleil incandescents, où l'on voit l'astre former « une tangente d'or sur l'arc roulant des mers », toutes ces magnifiques voluptés de la parole ne pouvaient être perdues pour l'art. Encore moins la joaillerie hispano-mauresque de ce conte en cloisonné, le *Dernier Abencerrage*, qui découpe chacune de ses pages en émaux étincelants. Ce sont bien, d'autre part, les pages du *Génie du Christianisme* consacrées aux cathédrales qui donnent naissance au « gothique troubadour »; lorsque, plus tard, le public risque de l'avoir oublié, Chateaubriand le lui rappelle avec insistance [1].

M[me] de Staël, de son côté, a exercé sur l'art une influence tout aussi profonde et peut-être plus immédiate. Elle a donné le ton aux artistes par le ton dont elle a parlé de l'art. Elle a découvert l'enthousiasme; elle l'a installé en roi, en dieu, dans tous les domaines de l'esprit. Elle a fait de l'exaltation le synonyme de l'inspiration; elle a voulu que l'artiste, comme l'écrivain, brûlât d'une passion cérébrale, qui est à la flamme du cœur ce que la fièvre est à la santé. Poussant à bout l'idée du *Génie du Christianisme*, elle a posé dans l'*Allemagne* l'antithèse et même l'hostilité de la poésie classique et de la poésie romantique. Elle mettait le doigt sur le nœud même de la question, dans cette ligne qui frappe comme un éclair : « Les arts, en France, ne sont pas, comme ailleurs, natifs du pays même où leurs beautés se développent [2] ». Déjà, dans *Corinne*, elle faisait discourir ainsi son héroïne : « Les sentiments religieux des Grecs et des Romains, la disposition de leur âme... ne pouvant être la nôtre, *il nous est impossible de créer dans leur sens, d'inventer, pour ainsi dire, sur leur terrain*... Il n'en est pas de même des sujets qui appartiennent à notre propre histoire ou à notre propre religion. Les peintres peuvent en avoir eux-mêmes l'inspiration personnelle; ils sentent ce qu'ils peignent, ils peignent ce qu'ils ont vu. *La vie leur sert pour imaginer la vie;* mais en se transportant dans l'antiquité, il faut qu'ils inventent d'après les livres et les statues [3]. » Or ce n'est point là, chez M[me] de Staël, impres-

1. « C'est encore à cet ouvrage (le *Génie*) que se rattache le goût actuel pour les édifices du moyen âge... » (*Mémoires d'outre-Tombe*, passage écrit en 1837.)
2. *De l'Allemagne*, chap. XI.
3. *Corinne*, liv. VIII.

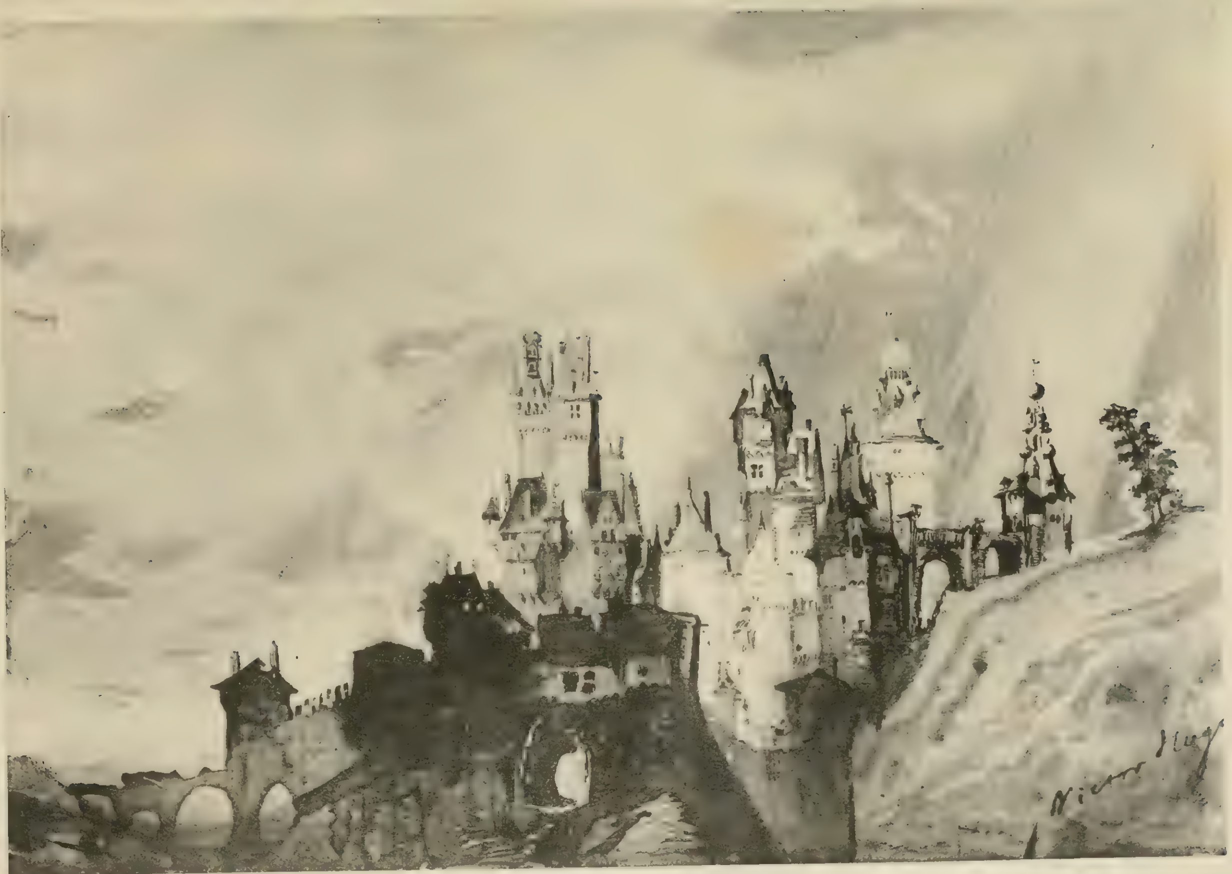
sion momentanée de femme, aperçu jeté en passant. C'est le fond même de ses principaux ouvrages. Au nom de la vie encore, elle arrache le lecteur à ses idées françaises pour le jeter en pleine Allemagne, en pleine Italie : et, si l'Allemagne donne surtout matière à dissertations animées, l'Italie fournit des cadres si parlants à l'imagination, que beaucoup d'artistes dressent leur chevalet en face d'une page de *Corinne*. L'antiquité même prendra, sous cette plume échauffée, une couleur romanesque qui la déformera : et cette faute est le meilleur exemple des exigences de l'art. Au reste, assez de choses prêchent dans son œuvre le romantisme direct [1], pour que ce romantisme à rebours, en quelque sorte, ne soit considéré chez Mme de Staël que comme une topique contre-épreuve.

Victor Hugo, venu plus tard, et lançant son manifeste lorsque Géricault et Delacroix avaient déjà gagné les batailles décisives, élargira pour l'art ce premier romantisme de sentiment, en y ajoutant ce que l'on pourrait appeler un romantisme de document. Sa principale action date de la formule fameuse : « Si le poète doit *choisir* dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique ». La théorie du *caractère*, et celle du grotesque, n'ont pas été, certainement, sans renforcer d'une autorité de doctrine les effets d'art que les peintres avaient déjà trouvés d'instinct. Toutefois, la véritable influence artistique de V. Hugo (si tant est qu'il n'ait pas suivi ceux qu'il prétendait guider), s'exercera surtout plus tard, soit sous l'espèce archéologique, soit sous l'espèce réaliste. En attendant, on peut noter l'accord entre les artistes et lui sur le principe essentiel : « Il est temps de le dire hautement,... *tout ce qui est dans la nature est dans l'art* [2] ».

A ces influences françaises s'ajoutent des influences étrangères. On ne peut ici que les signaler d'un mot. Mais comment oublier le contre-coup des nouveautés d'outre-Rhin et d'outre-Manche, qu'auteurs, traducteurs, imitateurs venaient d'acclimater chez nous? Nous avions déjà Ossian. Voici Shakespeare,

1. Par exemple ceci, sur le pont Saint-Ange : « Le silence du lieu, les pâles ombres du Tibre, les rayons de la lune qui éclairaient les statues placées sur le pont et *faisaient des statues comme des ombres blanches regardant fixement couler les flots et les temps qui ne les concernent plus...* » (*Corinne*, II, fin).

2. Souriau, *op. cit.*, p. 43.



Armand Colin & Cie, Éditeurs Paris

FAC-SIMILE (RÉDUIT) D'UN DESSIN ORIGINAL DE VICTOR HUGO

appartenant à M. Paul Meurice

Gœthe, Schiller, Bürger, voici les lakistes, voici Byron. Le théâtre étranger force nos portes. Vigny se vante d'avoir « fait escalader par cet Arabe (Othello) la citadelle du théâtre français », et d'avoir « arboré le drapeau de l'art aux armes de Shakespeare ». *Faust*, à peine traduit par Albert Stapfer, trouve en Delacroix un « illustrateur » magistral. Le même Delacroix puisera tout à l'heure à pleines mains dans Shakespeare, en compagnie de Chassériau et de bien d'autres. Quant à Hoffmann, dont les *Contes fantastiques* ont halluciné toute une génération, son humour passera dans les frontispices grouillants de Nanteuil, les compositions de Gigoux et des Johannot. La critique commence à faire le départ des influences étrangères dans notre littérature romantique [1]; quiconque tentera un travail analogue pour notre art, sera payé de sa peine.

La mêlée artistique. — L'art et les mœurs. — Le *Naufrage de la Méduse* avait marqué l'affranchissement définitif de la peinture. Dès lors, les hardiesses se précipitent. De l'atelier de Guérin, « comme du cheval de Troie », s'élancent, à la suite de Géricault, des assaillants qui se nomment Delacroix, Ary Scheffer, Champmartin, etc. La *Barque du Dante* (1822) révèle Delacroix armé de toutes pièces : coloris vigoureux, composition savante, fière anatomie, fougue et concentration de la pensée, le futur chef du romantisme est là complet, dès sa première toile, puissant dans un équilibre qui s'altérera plus tard. Géricault, son laurier à la main, peut mourir comme le courrier de Marathon. Voici sur ses pas l'armée victorieuse. Deux dates marquent les dernières et triomphales étapes : 1824 et 1827. Au salon de 1824, à côté du *Massacre de Scio* de Delacroix, toile heurtée, brossée par quelque Némésis furieuse, une phalange d'artistes plus ou moins novateurs s'annonçait brillante : Ary Scheffer avec un sujet national, la *Mort de Gaston de Foix*; Eugène Devéria avec une *Madone* romantique, Champmartin avec un *Massacre des Innocents* haut en couleur, Léopold Robert avec cet *Improvisateur napolitain* qui semble

1. Joseph Texte, *Études de littérature européenne*, 1898. — Voir surtout le chapitre sur *la poésie lakiste en France*, et celui sur *l'influence allemande en France*. — Voir aussi, le chapitre XIV du présent volume.

inspiré de *Corinne*, David d'Angers avec sa *Mort de Bonchamp*, classique par le nu, mais romantique par l'accent et le geste. Ingres lui même, sorti de la tradition académique avec son très noble *Vœu de Louis XIII*, était poursuivi par les quolibets des Davidiens et rangé d'office parmi les révolutionnaires.

En 1827, les vainqueurs achèvent d'écraser la « queue de David ». Delacroix expose son fulgurant *Sardanapale*, Louis Boulanger son *Mazeppa*, Ary Scheffer ses douloureuses *Femmes souliotes*, pendant que Decamps, en ses premières toiles exotiques, prélude à la conquête de l'Orient. Par contre, il est vrai, l'*Apothéose d'Homère* révélait un Ingres inattendu, et cet événement était gros de conséquences. Mais l'art de l'*Apothéose*, comme celui du *Sardanapale*, était un art nouveau. La comparaison se tournait en confusion pour les derniers classiques, les Wattelet, les Turpin de Crissé, etc. A peine pouvait-on mettre en ligne de compte quelques talents de tendance intermédiaire, Heim, Schnetz et Cogniet alors à leurs débuts, petite troupe qui se grossira de quelques transfuges du romantisme et tentera plus tard de concilier les deux partis.

Ainsi la peinture romantique triomphait sur toute la ligne. En trois enjambées elle était au but. Elle distançait la littérature, qui attendait encore son manifeste; mais elle aidait à l'éclosion de ce manifeste, elle y préparait l'esprit public, en attendant que le concours des artistes imposât à la foule une œuvre littéraire qui fût sœur jumelle de sa doctrine. Ce sont les ateliers qui ont fourni la « claque » d'*Hernani*. Rapins et littérateurs étaient d'ailleurs montés au même diapason. On a tiré l'épée pour le *Massacre de Scio*. L'art était partagé entre deux factions, qui échangeaient les vocables de classique et de romantique comme des injures. Parmi les œuvres, la passion ne permettait guère le choix; il s'agissait de parti, plus encore que de talent. L'*Athalie* de Sigalon, l'*Inès de Castro* de Saint-Epvre, suscitaient autant d'enthousiastes que le *Virgile aux Enfers* de Delacroix. Les noms de Racine, de Dante, de Shakespeare, servaient de boucliers et de massues. La mêlée devenait artistico-littéraire, se compliquait souvent, s'obscurcissait. Une ou deux volontés nettes émergent seules de ce tourbillon : l'abo-

lition de tous les poncifs est la première, l'adoption de toutes les nouveautés est la seconde. On voulait un art pareil à l'époque où l'on vivait : des figures de chair et de sang, et non des mannequins posés sur des socles; de la passion, voire tourmentée et convulsée; du drame et de la couleur, du drame surtout. V. Hugo faisant tout aboutir au drame, dans sa fameuse Préface de *Cromwell*, reproduisait l'idée favorite des artistes.

Ce débordement de vie, cette sorte de grouillement fébrile érigé en loi de l'art, avait l'avantage de rapprocher la peinture de la foule, d'agir sur ses nerfs, d'intéresser la masse des spectateurs aux choses artistiques; de mettre, en quelque sorte, le parterre aux loges. Cette tendance démocratique, qu'on retrouve aussi dans les œuvres littéraires, va se fortifier d'un élément nouveau, l'art populaire, et, pour trancher le mot, l'art à bon marché. On ne saurait trop s'aviser de l'étroit lien qui unit l'art à l'industrie d'art, parfois jusqu'à l'en faire dépendre. Une invention d'apparence purement ouvrière, comme le transport d'un dessin sur une pierre savonneuse, fut le véhicule énergique de l'art romantique à ses débuts, et l'agent le plus actif de ses déformations successives. La *lithographie* découverte, l'entre-deux de l'art fut trouvé. C'est, dès lors, l'action instantanée de l'art sur la foule, et inversement de la foule sur l'art. C'est la répercussion à l'infini, la vulgarisation à outrance, avec sa conséquence, la vulgarité, et l'unisson possible de toutes les formes de l'esprit public avec toutes les formes d'un art *non classique*. Comment en effet l'art de la ligne s'accommoderait-il d'un procédé dont l'essence est de l'altérer? Tout ce qui est expéditif, pittoresque, trouvait l'instrument fait exprès pour l'exprimer. L'*illustration* était créée : l'illustration au bois ou à la pierre, celle qui est portative, modique, et qui passe du cabinet de lecture au boudoir.

Faut-il montrer les conséquences de cette innovation industrielle? C'est tout l'art « gothique troubadour » qui prend corps; c'est Walter Scott, Byron, Manfred, Lénore, le Roi des Aulnes, Werther, Mignon, imposés aux yeux sous la forme du jour; c'est la scène du dernier roman, de la dernière pièce, fixée à la mode de 1830; c'est le sujet-pendule, l'en-tête de romance, le keapsake Paris-Londres, voire le journal de modes, influant

sur le goût public. Ce sont, encore, de véritables artistes, comme les Devéria, détournés de l'art sérieux et lent vers les improvisations lucratives. C'est, enfin, le combat pour un idéal d'art rendu chaque jour plus difficile, parmi cet esprit positif du siècle qui s'accentuera constamment par la satire et la caricature, de Charlet à Grandville, de Grandville à Gavarni, de Gavarni à Daumier, de Daumier à Forain.

La révolution de 1830 et le triomphe des idées bourgeoises devaient incliner davantage encore l'art romantique à la démocratie. Gustave Planche, le plus clairvoyant, sinon toujours le plus impartial des juges d'alors, se plaignait que les mœurs politiques eussent envahi jusqu'au domaine de l'art. Mais quoi? pouvait-on rêver encore, après 1830, d'un art chambré dans l'académie? De toute façon, ce qu'on appelait la « peinture romaine » était finie. La ruine de toutes les majestés y était pour beaucoup; l'esprit critique naissant, pour quelque chose « Le succès des *Sabines* et des *Horaces*, dit finement G. Planche, reposait sur une foi puérile, sur un respect ridicule pour les études de collège. Les travaux de la critique allemande et française ont ramené le peuple souverain à sa vraie taille. Aujourd'hui que nous les avons mesurés, nous les voulons bien tels que Shakespeare nous les a montrés dans *Jules César* et *Coriolan*; mais autrement, nous n'en voulons plus. De chair et d'os, parlant, agissant comme nous, animés de nos passions, ignobles et salis par les mêmes vices, rongés par les mêmes désirs, d'or et de boue, à la bonne heure[1]!... » Quel commentaire de ces lignes que la *Barricade* de Delacroix, exposée justement au salon de 1831! Une fille du peuple, débraillée, marchant pieds nus à travers la mitraille et brandissant un drapeau, voilà ce qu'était devenue l'antique allégorie de la Liberté. Le cadavre de l'ouvrier en chemise parmi les pavés, le bourgeois armé et le gamin au pistolet qui encadrent cette apparition, la foule qui hurle derrière, voilà le drame tout cru, la vérité chaude de sang. Toile populaire et inspirée, vraie et symbolique tout ensemble, sans que le symbole ait rien coûté à la vérité. Triomphe de l'art nouveau en un sens, mais exemple de casse-cou; car il fallait

1. G. Planche, *Revue du Salon de 1831*.

Delacroix pour emporter une telle gageure. Lui seul pouvait ainsi faire tressaillir l'idéal aux flancs du réel. Cette Liberté, Barbier nous la rendra en vers, et ce Gavroche, V. Hugo l'illustrera de sa prose épique. Mais en art, que produira cette audace de génie, sans le génie? Viennent les imitateurs, et la « sainte populace » sera la canaille, et la « fille du peuple » deviendra Marianne, un nouveau poncif.

Le malheur de l'art romantique fut, en effet, qu'il tomba vite de l'inspiration à la routine. Les imitateurs, ces traîtres de toute école, eurent tôt fait de révéler son faible. Dès 1827, les amis éclairés de l'art romantique jetaient le cri d'alarme : plus d'études, la peinture est lâchée, la composition molle, la science nulle. Si on évite de peindre le nu, c'est qu'on ne le saurait pas. « La couleur n'est pas plus, chez la majorité des novateurs, un sentiment intime, que le dessin ne l'était chez les élèves de l'école du style[1]. » Les artistes n'ont fait que changer de conventions; ils en ont adopté seulement de plus faciles. Delacroix reste Delacroix. Les autres se partagent ses défauts.

La querelle du dessin et de la couleur. — Ingres et Delacroix. — C'est alors que la nécessité de fortifier les études suscite au romantisme l'utile adversaire qui va remonter les ressorts de l'enseignement. Ingres[2] se désignait pour ce rôle avec l'*Apothéose d'Homère*, tableau qui devance par la date et qui surpasse en signification le manifeste de Nisard *Contre la littérature facile*. Déjà les travaux exécutés par Ingres durant ses longues années de séjour à Rome et à Florence, dénonçaient des études scrupuleuses, tenaces, soulignées de je ne sais quelle ambition hautaine et froide. *Le vœu de Louis XIII* avait fait entrer son auteur à l'Institut, vers la quarante-cinquième année. Il y trouva les Davidiens encore nombreux. Toutes les espérances se tournèrent vers lui; il ne les trompa point. L'*Apothéose d'Homère*, la première œuvre d'Ingres après son retour à Paris, et peut-être son œuvre maîtresse, rétablissait ouvertement, dès 1827, tout ce que la nouvelle école affectait de mépriser. Ce n'était plus, il est vrai, la peinture davidienne

1. Jal, *Salon de 1827*.
2. Dominique Ingres, né à Montauban en 1781, mort en 1867.

en style de bas-relief, le faux grec, et l'emphase académique : c'était l'école romaine réintégrée comme exemple, Raphaël désigné comme le maître à suivre, les lois de la composition remises en vigueur, le dessin prôné comme l'âme de la peinture, la couleur traitée comme un accessoire, l'élévation du style et la pensée assignées comme le but suprême de l'art. Un grand talent, soutenu d'une volonté plus grande encore, tel était le double enseignement qui arma l'auteur de l'*Apothéose* d'une soudaine autorité. A dater de là, Ingres, maître redouté d'un atelier en vogue, influent au Salon, tout-puissant à l'Institut, voulut couper court aux succès du romantisme. Il était trouvé, ce chef après lequel soupirait Gros, lorsque ce grand artiste, bourrelé de remords en songeant à ses audaces, tombait dans une pénitence finale qui le mena au suicide. L'école était scindée en deux. Alors éclate la fameuse querelle « du dessin et de la couleur ».

Querelle artistique, doublée d'une querelle littéraire, et qui résume nettement le débat du romantisme et de ses adversaires. L'art est-il dans le dessin? est-il dans la couleur? La ligne est-elle plus expressive que l'effet? est-elle plus exacte? C'est l'éternel dissentiment du dessinateur et du peintre, du froid observateur et du coloriste passionné, de l'école romaine et de l'école vénitienne, d'Ingres et de Delacroix[1]. En fait, la nature ne fournit pas de « lignes » ; la forme tourne, et les contours s'absorbent les uns dans les autres; pourtant, comment nier que le dessin soit « la probité de l'art », et qui plus est, sa base? D'autre part, la nature abonde en effets lumineux, pittoresques, dramatiques : ce n'est point le contour d'un arbre qui nous frappe, mais son caractère; c'est l'énergie d'un geste, la passion d'un regard, qui nous peignent une personne. S'il s'agit d'une scène, quel rôle que celui du mouvement général, du jeu de la lumière et des ombres! Ne sera-ce point assez que le contour principal, ou plutôt ici la silhouette d'ensemble, vive, palpite, et profère le cri que notre oreille croit entendre? Sans doute, à condition toutefois que les lignes particulières ne soient point trop incorrectes, et que l'effet ne soit pas obtenu aux

1. Eugène Delacroix, né en 1798, mort en 1863.

dépens de l'exactitude. Il est un dessin animé qui est une peinture; il est une peinture colorée qui conserve le dessin. La grande mésintelligence entre Ingres et Delacroix provient moins de l'erreur partielle dont chacun s'applaudit que de l'opposition de leurs tempéraments. L'un est froid, l'autre passionné; l'un docte, l'autre enthousiaste; l'un exécute comme il a médité, lentement, méthodiquement; l'autre souffre douloureusement d'une longue gestation, puis couvre la toile avec emportement et furie; l'un décrit avec exactitude, achève avec minutie, et son scrupule ne va point sans grandeur; l'autre enflamme l'idée principale, suggère le reste, est éloquent à mots entrecoupés. L'un cherche la beauté pure; mais à force de l'épurer, il la glace. L'autre, à défaut de la beauté, fait briller son éclair[1].

Quelle matière à parallèles, genre La Bruyère, que l'antithèse qui se poursuit trente ans entre ces deux hommes, ce grand talent et ce grand génie, depuis l'*Apothéose d'Homère* opposée à l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, jusqu'à l'*Apothéose de Napoléon* et au *Triomphe de la paix*, achevés et exposés en même temps dans les salons de l'Hôtel de Ville en 1854! Chacun d'eux réfléchit une des grandes faces de l'art, une seule, en cela incomplet et partial. Toutefois, si l'on considère les œuvres plus que les idées, et la puissance plus que la doctrine, nul doute alors : Ingres est un grand professeur avec des parties de maître, Delacroix est un maître tout entier et un créateur incomparable. Penseur profond, âme tourmentée, il est à lui seul le romantisme fait art. Du bout de son pinceau, il remue l'humanité jusqu'aux entrailles. Il a vraiment, seul en son temps, le don de magie, d'évocation à la Shakespeare, soit qu'il crée ces femmes douloureuses, terribles, comme sa *Médée*, qui arrachaient à Victor Hugo ce cri : « Soyez fières, vous êtes irrésistiblement laides! » soit qu'il écrive la légende des siècles à sa façon en des pages telles que la *Bataille de Taillebourg*. Bientôt la toile, si ample soit-elle, est étroite à sa vaste pensée. Il lui faut les plafonds, il lui faut les coupoles. Là seulement il se donne l'essor. Du haut de la galerie d'Apollon au Louvre, de la

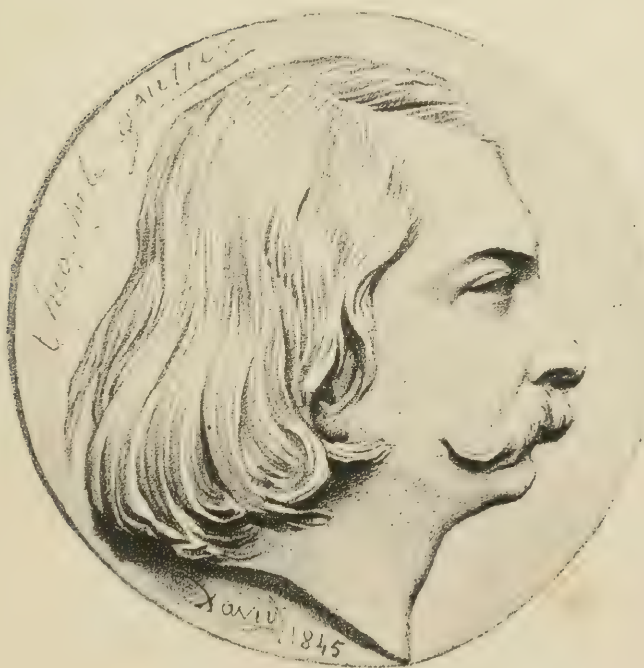
1. (Victor Hugo.) Voir Souriau, *op. cit.*, p. 163-5.

coupole du Luxembourg et du Salon du roi au Palais-Bourbon, Delacroix plane infiniment au-dessus d'Ingres et des petitesses de la *Stratonice*, Véronèse moins bruyant et Rubens plus ému. En vain les succès d'Ingres ont-ils passé pour une revanche de l'idéalisme, sur un certain « matérialisme » romantique. S'il s'agit des romantiques du second ordre, ce jugement est vrai, encore qu'Ingres représente en regard d'eux moins l'idéalisme que la correction classique. Mais s'il s'agit du chef de l'école, l'erreur est évidente : le grand peintre idéaliste de cette époque, c'est Delacroix; et j'ajouterais volontiers qu'il est le seul de ce siècle, si nous n'avions eu depuis, dans un autre ordre de sentiments, un Puvis de Chavannes.

La sculpture romantique. — David d'Angers. — Tandis qu'en peinture la dispute s'élevait entre le dessin et la couleur, en sculpture la question se posait entre l'antique et le moderne. Nos sculpteurs aussi cherchaient un rajeunissement. Mais fallait-il abandonner tout à fait l'antique? Les uns, partisans d'une sorte de conciliation, tentaient d'accentuer le mouvement des lignes ou de leur communiquer plus de souplesse, tout en se guidant sur le canon traditionnel : et le quadrige du Carrousel, de Bosio, le *Spartacus* de Foyatier, le *Courrier de Marathon* de Cortot, sont des gages très estimables de cet acheminement vers plus de liberté. Pradier, par contre, plus réputé et plus fécond, aurait plutôt figé la plastique qu'il n'aurait accordé les deux tendances, s'il ne s'était trouvé à ses côtés des artistes plus incomplets peut-être et surtout plus malhabiles, qui, nonobstant de graves lacunes, tirèrent du marbre ou du bronze des accents analogues à ceux de la peinture.

Il y a donc une sculpture romantique, malgré le contraste apparent de ces deux mots. Mais c'est seulement un peu tard, autour de 1830, qu'elle naquit; et elle dura peu. Elle n'en offre que plus d'intérêt, à cause de la rareté ou de la singularité de ses spécimens. Les sculpteurs purement romantiques se trahissent à leurs sujets : la littérature moderne, le moyen âge et la Bible, les fournissent presque tous. Dès l'apparition de *Notre-Dame de Paris* (1831), le marbre va compter avec Phébus de Châteaupers. Jehan du Seigneur, qui exposait cette année-là un *Roland furieux*, nu, et épileptique, donne au salon de 1833





GUSTAVE PLANCHE ET THÉOPHILE GAUTIER

D'APRÈS LES MÉDAILLONS DE DAVID D'ANGERS

reproduits en lithographie par Eug. Marc

Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

un *Quasimodo et Esméralda*, en attendant un *Dagobert* qui égaya la critique (1836). Etex, qui devait finir par la sculpture géométrique, débutait avec un *Caïn* hirsute et tapageur (1833), et une *Françoise de Rimini*. Antonin Moine, artiste intéressant et malheureux, que des insuccès trop immérités conduisirent au suicide, sculptait en style miltonesque l'*Ange du Jugement dernier* (1836). Préault, le type du sculpteur romantique, au ciseau truculent, avait des trouvailles funèbres, comme son célèbre masque du Silence, ou des effets shakespeariens, comme l'*Ophélie noyée* du musée de Marseille. L'exotisme littéraire produisait le *Chactas* de Duret (1836), bronze curieux, où la recherche du type ethnique et certains détails de l'attitude gardent encore aujourd'hui leur saveur[1]. Dans ces mêmes années, Rude préludait avec Barye au grand élan qui tout à l'heure va soulever l'école entière, le premier avec son *Pêcheur napolitain*, qui n'est encore qu'une timide hardiesse (1833), le second avec ses grands fauves qui rugissent déjà très haut, quoique le public inattentif les confonde encore avec les lions bêlants de Fratin.

Mais le sculpteur le plus en vue, celui dont le nom est inséparable du mouvement romantique, tant à cause de ses relations littéraires qu'à cause du caractère de ses œuvres, c'est David d'Angers[2], l'artiste exalté par Vigny, célébré par Hugo, et si étroitement uni au cénacle qu'il l'a fait tout entier revivre en effigie. Romantique, certes, il l'était de cœur et de tête, celui qui dressait en marbre ou coulait en bronze Hugo olympien, Balzac puissant, Gœthe profond, Cuvier pensif, Canaris héroïque, Paganini tourmenté, Géricault robuste, Lamartine beau, beaux aussi Théophile Gautier au profil gaulois, Gustave Planche au profil grec, et toute cette galerie de bustes qui atteint une centaine, sans parler des médaillons, qui dépassent sept cents! Ce qui revit dans la partie iconographique de son œuvre, c'est l'époque du romantisme, idéalisée, transfigurée il est vrai, par l'enthousiasme de David, mais pourtant si exactement saisie, et diversifiée avec une telle finesse, que la litté-

1. Par exemple la position des pieds placés l'un sur l'autre. Ce geste, qui surprenait G. Planche, est, paraît-il, familier aux Indiens.

2. Né en 1788 à Angers, mort en 1856. — Voir H. Jouin, *David d'Angers*, 2 vol. in-4 (Plon). Du même : *David d'Angers et ses relations littéraires*, 1 vol. (Plon).

rature elle-même s'éclaire au commentaire du sculpteur. La recherche de l'individualité, nul ne l'a poussée aussi loin que David en ses médaillons. Autant d'accents différents que de profils. Un détail suffit pour donner à chaque physionomie sa marque : aux artistes, le mouvement de la chevelure, aux penseurs le développement du front ou l'enfoncement de l'œil, aux natures penchées une certaine inflexion du cou, à tous un je ne sais quoi qui les distingue et les ferait deviner. C'est par là que David, aidant la nature à faire son propre commentaire, était romantique au sens artistique du mot. Il ne l'était pas moins au sens littéraire, quand il traduisait en gestes de sculpture des métaphores parfois singulièrement heureuses : Fénelon appliquant la main sur le cœur du petit dauphin, Cuvier plongeant le doigt dans les entrailles d'un globe. Son œuvre fourmille d'inventions ingénieuses. Par malheur, David d'Angers est aussi un élève de l'autre David par sa superstition du nu et son goût pour le style « héroïque ». La sculpture monumentale, qui devient avec lui facilement sentimentale, l'a parfois trahi, à Marseille par exemple (*Porte d'Aix*). Ses statues funéraires sont inégales. Si le monument de la comtesse de Bourck (1823) est d'une poésie admirable, qui rappelle à la fois les stèles spiritualistes de l'Attique et une *Harmonie* de Lamartine, la statue du général Foy (1825) représenté tout nu, drapé dans une toge avec un geste de tribun à « favoris », est du faux moderne. Au moins le fronton du Panthéon, découvert en 1837, respecte-t-il la vérité historique, en reproduisant les costumes d'un Bichat, d'un Malesherbes. Le Napoléon allant arracher les couronnes que la Patrie semble lui faire attendre, est encore une de ces actions parlantes qui n'appartiennent qu'à David.

Au total, la sculpture proprement romantique, beaucoup plus hybride que la peinture romantique, ne pouvait faire révolution directe dans l'école. Mais elle en a si frénétiquement secoué toutes les chaînes, que les plus rouillées se sont rompues. Le fruit de cette belle folie, Rude et Barye le recueilleront.

II. — *Du Romantisme au Réalisme de 1836 à 1880 environ.*

Réaction. — L'année 1836 marque un arrêt dans la fortune de l'art romantique. Au Salon, des refus retentissants annoncent que, dans l'esprit du jury au moins, il y a quelque chose de changé. D'autre part, nous savons par Chateaubriand qu'à la même date le gothique a tant fatigué, « qu'on en meurt d'ennui ». L'art, parti plus tôt que la littérature, trouve plus tôt qu'elle sa journée des *Burgraves*. Réfusés, non seulement Préault et Antonin Moine, mais Louis Boulanger, Paul Huet, Marilhat, Th. Rousseau, et Delacroix en personne avec une *Scène d'Hamlet* ! Les auteurs de ces exécutions s'appellent Blondel, Hersent, Bidault, etc., tous membres de l'Institut.

C'en était fini de l'art romantique selon la formule de 1819. Eug. Delacroix, toujours hors de page et maintenant hors d'école, va poursuivre son ascension d'un vol toujours croissant. Comme Victor Hugo, il sera seul. En face de ses anciennes troupes va se dresser une puissance naguère encore faiblement organisée pour la défense, et maintenant armée pour la domination, l'Académie des Beaux-Arts [1]. Pendant près d'un quart de siècle (de 1816 à 1839), le secrétaire perpétuel de la compagnie est Quatremère de Quincy, un savant doublé d'un théoricien ultra-classique. Dix ans ont suffi pour la renouveler. En 1838, sur quarante membres treize ont été reçus sous Charles X, quinze depuis 1830 [2]. Ingres a eu la main dans vingt élections. Il est maintenant Directeur de l'École de Rome. L'influence d'un homme va de nouveau peser sur l'art. La peinture entière, façonnée au triple travail de l'École des Beaux-Arts, de l'École de Rome, et de l'Institut, va s'acheminer, par la force des choses, vers ces solutions moyennes, ces conciliations bourgeoises, qui sont aussi celles de la presse libérale, des salons bien pensants et de la littérature Louis-Philippe.

1. Réorganisée en 1816 (ancienne « quatrième classe » de l'Institut).
2. L'*Académie des Beaux-Arts*, par le comte H. Delaborde, chap. V et VII.

Les transformations du romantisme. — En même temps, le romantisme se décompose. Dans son impétuosité, il a lancé tout son feu en quelques années. Cette généreuse flamme a fondu d'abord toutes les matières qu'on lui jetait en pâture : grâce à elle, on a pris pour une fusion ce qui était un amalgame. Le refroidissement venu, on a pu étudier les effets de l'éruption. Et voici qu'au lieu d'un art nouveau, sorte de bronze de Corinthe forgé par l'incendie, on n'a trouvé que des fragments d'arts différents, agglutinés comme par rencontre. Au lieu d'une synthèse, une analyse ; au lieu d'un corps, une désagrégation.

Mais l'assemblage momentané avait été fécond ; la dissociation devait l'être plus encore. Il n'est pas difficile, en effet, de distinguer dans le romantisme artistique (comme dans l'autre) plusieurs éléments, différents jusqu'à l'hostilité, et qui, se paralysant l'un l'autre au moment de leur naissance commune, devaient gagner chacun à s'isoler, à se détacher de la masse. Ces divers principes ne pouvaient devenir générateurs qu'après leur mise complète en liberté.

Laissons de côté l'inspiration et le génie, choses individuelles, beaux accidents qui ne sauraient être érigés en preuves. Voyons l'esprit même de l'art romantique. Qu'est-ce, d'une part, que cette curiosité pour l'histoire, cet élan sur les pas de Michelet, au moment où celui-ci opère son miracle de « résurrection »? De pittoresque qu'elle est simplement au début, cette curiosité va devenir morale, et de morale scientifique. Elle va douer notre art d'un sens qui lui manquait, le sens du passé. Et non pas de notre passé seulement, mais de tous les passés. La recherche scientifique de l'art du moyen âge aura pour corollaire celle de l'art antique. La commission des monuments historiques inaugure ce mouvement (1837) ; dix ans après, l'école d'Athènes l'achève (1847).

D'autre part, s'il s'agit du présent, quelles conséquences ne va pas engendrer la nouvelle esthétique, avec son souci non du « beau », mais du « caractéristique », avec son dédain des formules, son mépris du « style », et sa passion du vrai? Les artistes, au lieu de fermer les yeux ou de les baisser (Ingres recommandait à ses élèves de baisser les yeux devant les toiles

de Rubens), les ouvriront tout grands pour s'accoutumer à voir juste, donc à peindre et à sculpter vrai. Croira-t-on qu'avant Géricault ce qui manquât le plus à nos artistes fût le sens du monde extérieur? Le mot si profond de Théophile Gautier : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe », c'est au romantisme qu'il faut en faire honneur. Et dès lors, comme on ne voit pas simplement avec les yeux mais avec l'âme, et comme on ne peint pas simplement avec des couleurs mais avec du sentiment, voilà la « vérité » en art diversifiée à l'infini. Se bien pénétrer des choses, et les rendre comme on les voit, comme on les sent, *presque sans choix*, car en art « il n'y a de différence qu'entre une chose bien faite et une chose mal faite » [1], n'est-ce pas là tout le réalisme en germe, et non moins la théorie de l'art pour l'art?

Enfin, si l'art n'est plus parqué dans une antiquité de convention, à des époques de convention, et si tout pays est capable de provoquer l'émotion artistique, pourquoi refuser au climat de l'Afrique le pittoresque qu'on accorde au climat de la Grèce? pourquoi l'artiste, suivant nos armées sur le sol vierge de l'Algérie comme Gros suivait en Égypte le général Bonaparte, ne planterait-il pas son chevalet devant la tente du Bédouin, devant l'école arabe, devant la mosquée à l'heure du muezzin? Pourquoi enfin, sans changer de contrée, ne se demanderait-il pas si les coteaux modérés de l'Ile-de-France, les lignes gracieuses de la Touraine, les verdures gonflées de la Normandie, ne remplaceraient pas avec avantage, pour des yeux français, les éternelles plaines de la campagne romaine, et le sempiternel « paysage historique », cher à Victor Bertin? On le voit donc : sens du passé, sens du présent, science, couleur, réalisme, orientalisme, découverte de la nature « naturelle », tels sont les principaux éléments qui, dégagés presque simultanément du romantisme en dissolution, vont créer en art des combinaisons nouvelles.

L'art « juste-milieu ». — La première est ce que l'on peut appeler l'art « juste-milieu ». Ne pouvait-on accorder ces deux antagonistes, la couleur et le dessin? On le tenta. Des

1. *Préface de Cromwell.*

romantiques de la première heure, comme Ary Scheffer, tempéraments plus poétiques que vigoureux, donnèrent des gages aux deux camps, sans se résoudre à prendre parti. Même incertitude chez Léopold Robert, coloriste trop vernissé, mais styliste intéressant, dont la mort prématurée fut une perte [1]. D'autres, incontestablement teintés de romantisme, mais surtout bons et solides talents d'école, Léon Cogniet, Jean Gigoux, tendaient nettement à rajeunir la peinture d'histoire : pleins de mérite l'un et l'autre, mais tous deux exposés à donner les dimensions d'une « grande machine » à des anecdotes. D'autres encore, nés peintres de chevaux et cocardiers, comme Horace Vernet, prenaient la facilité pour le style, peignaient *Raphaël au Vatican* en couleurs de chromolithographie, et *Judith* retroussant ses manches avec un geste de grisette. A l'école de Rome, un éclectisme plus sérieux était en honneur. Deux très aimables artistes, l'un plus recueilli, l'autre plus observateur, Granet et Schnetz, découvraient l'Italie familière et la peignaient avec harmonie, justesse, l'un à l'ombre amicale de ses cloîtres, l'autre au plein jour de la rue. Granet sut d'ordinaire ne point forcer sa note. Schnetz, lui, voulut dilater son talent, et se trompa. Tel autre, Alaux, s'est perdu et comme noyé dans le sien. Les grandes entreprises, batailles ou plafonds, ont fait lire en gros caractères les défauts de cet art mixte qui n'a qu'une demi-vérité, une demi-couleur, une demi-conviction. Si la *galerie des Batailles*, à Versailles (Delacroix excepté), ne suffit pas à faire éclater sa faiblesse, un coup d'œil jeté sur les plafonds du Louvre suffira pour faire comprendre combien la peinture d'alors a poussé l'art du compromis jusqu'à la nullité.

Faut-il faire exception pour le triomphateur des Salons, Paul Delaroche [2]? Il fut si rudoyé jadis par Gustave Planche qu'on serait un moment tenté de le défendre. Et pourtant ce n'est point le public qui avait raison contre le critique. Aujourd'hui que l'art d'un Scribe est jugé, celui d'un Paul Delaroche ne saurait ne pas l'être. Sans doute ses scènes sont ingénieu-

1. Né en 1794, il se suicida en 1835, la même année que Gros.
2. Né en 1797, mort en 1856.

sement arrangées ; le détail en est adroit, la pantomime discrète et claire : le *Cromwell*, le *Charles Ier*, la *Jane Grey*, le *Strafford*, ont tout ce qu'il faut pour captiver la foule, lui représenter une histoire selon son intelligence, et des drames selon son cœur. Cette facture propre, finie, pourléchée, ne devait pas moins aguicher des yeux bourgeois. Mais quoi! voilà donc tout ce qu'un peintre en renom, presque un chef d'école, parvenait à tirer de la grande initiation historique que donnaient alors à la France un Michelet, un Thierry, un Guizot? Un soldat lançant de la fumée au visage de Charles Ier prisonnier, Jane Grey apitoyant les âmes sensibles du spectacle de ses jolies épaules, voilà sur quels titres artistiques un homme adroit fondait sa popularité! Casimir Delavigne lui-même était plus vigoureux, Ponsard sera plus sincère. Les *Enfants d'Édouard* du peintre sont inférieurs à ceux du dramaturge. Tout l'art de Paul Delaroche tient dans l'*Assassinat du duc de Guise*, sa meilleure toile, celle où il a été le plus près du sérieux. Quant à sa décoration de l'*Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, c'est de la petite peinture à grande échelle, et une galerie de portraits plutôt qu'une composition.

L'orientalisme. — Tandis que la peinture académique cherchait, comme la philosophie officielle, un rajeunissement illusoire dans « l'éclectisme », et tentait à sa manière un accord boiteux entre le vrai et le beau, une autre peinture, élancée de l'ancien romantisme, émigrait vers des cieux tout neufs. L'Orient, entre-bâillé par la baguette de l'enchanteur Chateaubriand, s'ouvrait aujourd'hui à portes battantes, après la guerre de l'indépendance grecque. Désormais, la Grèce, non pas celle des pédants, mais la Grèce des enthousiastes, violée, martyre, portait la double auréole de la souffrance et de la liberté. Tous les arts généreux en frémirent. Delacroix, enchaîné à Paris par la pauvreté, brossait de verve le *Massacre de Scio*; Byron allait s'ensevelir sous les murs de Missolonghi; V. Hugo écrivait les pièces vengeresses de ses *Orientales*; David d'Angers ciselait un digne pendant à l' « Enfant grec » de Victor Hugo, avec sa *Grèce enfant au tombeau de Botzaris* (1827). Plus tard le vieux sculpteur voudra terminer sa vie par un pèlerinage en Grèce (1852), et foulera avec dévotion le sol qui porte encore Canaris.

L'*orientalisme* est né.

Jusque-là, l'Orient n'apparaît dans les arts qu'à travers les drôleries des mascarades, des tréteaux, ou les fantaisies des romans de la bibliothèque bleue. Chateaubriand, dans l'*Itinéraire* (1811), nous montre le premier un pacha de Tripolizza : c'est déjà une scène à la Decamps. Après la page révolutionnaire du *Massacre de Scio*, V. Hugo, fureteur pittoresque, dévalisera les « divans », les « ghazel » et les « pantoum » arabo-persans pour enrichir ses *Orientales* de pierres fausses, au moins aussi brillantes que des pierres vraies. Son Orient est en partie espagnol, en partie né des *Mille et une Nuits*. Qu'importe? Ossian n'était-il pas une supercherie, et le *Théâtre de Clara Gazul*, publié d'hier (1825), une mystification? Chacun le sait, et l'imagination n'en repart que de plus belle. Les artistes voudront dessiner des giaours, peindre des « spahis », représenter d'après nature les adieux de l'hôtesse arabe. Decamps court chez les Turcs, Delacroix chez les Marocains, Marilhat chez les Égyptiens. Cependant Alger nous a ouvert ses portes (1830). L'état-major compte dans ses rangs un peintre qui sera l'historiographe des campagnes d'Afrique, Horace Vernet. Les pays du soleil sont désormais terres conquises à l'art, à la poésie. Des Thermopyles aux Dardanelles, de Constantinople à Alger, d'Alger à Mogador, toutes les plages brûlantes de la Méditerranée, nouvelles sirènes, chanteront aux artistes leur chant barbare et d'autant plus séducteur.

La découverte de l'Orient est pour l'histoire de l'art français un de ces « points tournants » dont l'importance n'est égalée que par la découverte du moyen âge. Le moyen âge nous révélait une société civilisée, mais morte ; qui fut nôtre jadis, mais dont nous avions perdu le sentiment. L'Orient mettait nos artistes en face d'une société barbare, mais vivante, dont l'imprévu déroutait toute esthétique, et qui provoquait chez eux le jeu purement artistique de leurs facultés. En débarquant, ils laissaient dans la felouque le bagage oiseux d'académies qui les chargeait. Lumière, forme, couleur, tout les frappait d'un aspect nouveau, vif, éclatant, les prenait aux sens et à l'âme. Les paysages aux transparentes profondeurs, les villes aux silhouettes blanches profilées sur l'azur foncé, les forçaient à renouveler

leur palette; les scènes de mœurs aiguisaient leurs qualités d'observation, tandis que l'étude des types, la noblesse naturelle des gestes, le port de costumes invariables depuis des siècles, leur révélaient la nature dans ses diversités ethniques, et leur montraient chez des contemporains une antiquité primitive. Ici toute doctrine devenait fausse. Étudier, étudier encore sur nature, et s'imprégner de l'ambiance, voilà ce que firent nos orientalistes, voilà ce qui régénéra leur art. Désapprendre l'école, c'était apprendre le vrai, et gagner le style par surcroît. Quiconque sait atteindre l'âme des choses sous leur épiderme, n'a pas besoin qu'on lui apprenne à « styliser »; tôt ou tard il se fera un langage qui ne sera qu'à lui, pour dire comme personne ce que tous auront observé comme lui.

Ce serait en effet une erreur de croire que, parce qu'ils ont surtout copié ce qu'ils avaient sous les yeux, nos peintres orientalistes se ressemblent. Ils se peignent dans leurs peintures, comme on se trahit dans le portrait d'autrui. Delacroix, dans ses *Femmes d'Alger*, sa *Noce juive*, ses *Convulsionnaires de Tanger*, a peint l'Orient fatal et morne, aux chamarrures éclatantes, à l'âme sourde et bestiale : de la couleur sur un vide moral. Decamps, talent robuste, tout lumière et tout santé, réfléchit en son amusant miroir les scènes populaires, montre des bazars, des bouchers, des patrouilles turques, remue en un fouillis pittoresque gamins, chiens et animaux, non sans tracer, d'un pinceau hardi, déjà magistral, quelque paysage de vigoureux caractère. L'humour français, assaisonné des chaleurs du coloris, se retrouve en ses « singeries », morceaux excellents que Chardin eût pu signer. Marilhat, qui s'intitulait l' « Égyptien Marilhat », était plutôt un ouvrier de la brosse, épris du relief et de la ressemblance matérielle. Tout autre fut Chassériau, ce créole de Panama, talent riche et bizarre, qui semble poursuivre un « rêve athénien au pays mahométan ». Préoccupé de la ligne, hanté d'un idéal de noblesse qu'il avait puisé peut-être à l'école d'Ingres, mais plutôt encore dans sa propre âme, Chassériau a peint des Arabes prêts pour le marbre. Il y avait de l'Éginète chez ce beau coloriste, qui éveille l'idée d'un Leconte de Lisle de l'orientalisme. A ces noms s'ajoutent d'eux-mêmes ceux de l'élégant Berchère, du fin et nerveux Fromentin, puis, plus près

de nous, du fier Regnault et de Benjamin Constant à la chatoyante palette. Pour ces derniers artistes, l'Orient a été une seconde École des Beaux-Arts, institutrice de tout ce que ne pouvait leur apprendre la première. Les conséquences de cette initiation se sont si bien fait sentir partout, qu'on peut compter parmi les plus directes le renouvellement de la peinture religieuse. Des Juifs d'Alger, des Bédouins, des Arméniens, ont dès lors profilé leurs silhouettes autour de la crèche de l'Enfant-Jésus, ou dans le cortège de l'Entrée à Jérusalem. D'Horace Vernet à Bida, les artistes nous ont fait une Bible africaine ou syrienne, en attendant que James Tissot, émule de Madox Brown, nous fît un Évangile palestinien. Nous voilà loin de la Bible antiquisante du Poussin.

La sculpture. Rude et Barye. — De son côté la sculpture ne faisait pas de moindres découvertes. Nourri d'antiquité dans une académie de province, mais surtout imbu jusqu'aux moelles de ce réalisme bourguignon qui fit vers le xve siècle la gloire de la sculpture dijonnaise, le fils d'un modeste artisan, François Rude[1], rompit enfin l'attache de l'école, et fit éclater à l'Arc de Triomphe une sculpture frémissante de vie. C'est la grande page sculpturale du siècle que cette *Marseillaise* hurlant un chant de liberté : fragment unique d'une épopée que l'artiste avait projeté d'inscrire complète, aux quatre piédroits du monument. La déroute de l'académisme date de ce morceau colossal (1836). On ne sait qu'y admirer le plus, de la sûreté de la main ou de la fougue de la pensée. L'incomparable maîtrise de l'accent, la cohésion parfaite du tout, défiant les petitesses de l'analyse, proclamaient qu'elle pouvait donc exister, cette sculpture moderne que demandait Michelet, glorification symbolique d'un siècle démocratique, histoire lapidaire aux proportions grandioses où le peuple eût épelé les grands faits de l'humanité. Ici, en effet, l'œuvre du sculpteur va rejoindre celle de l'historien et du chantre de l'Arc de Triomphe. Et il ne s'agit pas seulement d'une rencontre. La *Jeanne Darc* de Rude, le mausolée de Fixin, ce saisissant *Napoléon s'éveillant à la postérité*, nous montrent que dans la poitrine de Rude habitait une âme vraiment populaire, la grande âme

1. Né à Dijon en 1784, mort en 1855.

des foules. Par elle, Rude retrouvait d'instinct la vraie tradition de la sculpture française, celle du sentiment collectif accusé par le relief d'une réalité intense. Et non seulement il rendait, du coup, à la sculpture toute sa popularité d'autrefois, mais il renouvelait son art sans y prendre garde, par l'entraînant exemple d'une mâle sincérité.

Rude ne montrait pas moins l'inanité de certaines définitions. Sous quel vocable, en effet, ranger un tel artiste? Romantique, ne l'était-il point par la passion enthousiaste, par l'élan du geste, la crânerie de l'allure? N'était-il point antique par la beauté, la solidité de ses nus? L'idéalisme le plus inspiré ne rayonnait-il point sur le visage de son Gaulois barbu, de l'adolescent qui s'élance, tandis que le réalisme le plus fougueux imprimait son accent sur cette *Marseillaise,* Méduse patriotique au cri de Mégère, qui rompt la pierre de son enjambée masculine? Rude connaissait Homère : il y paraît à l'Arc de Triomphe, comme en la série des bas-reliefs d'une *Histoire d'Achille* exécutés en Belgique. Il n'était pas étranger non plus à la grâce de Platon, l'auteur de l'*Éros dominateur*, et de cette *Hébé* dont il voulut faire son testament artistique. Mais, plus sensible encore à la vie, à l'héroïsme modernes, il a su tantôt les élever jusqu'au symbole sublime par des créations vivantes qui ne s'écartent jamais de la nature observée, tantôt les saisir au vol et les emprisonner tels quels dans le bronze. Son *Maréchal Ney* figure le cri et le geste de la Grande Armée, incarnés dans un homme qui par son nom est légende, et par son accoutrement réalité, de la botte au bicorne. Rude touche ici à la limite de son art. Il se sauve de la froideur, fruit ordinaire d'une exactitude trop rigoureuse, par l'action qui se dégage de la silhouette. Ce roidissement de tout l'être, qui se prolonge en un sabre brandi, est d'une éloquence guerrière qui emporte tout. Ainsi Rude transfigurait — en les copiant minutieusement — ces « bottes et ces culottes » qui faisaient le désespoir de David d'Angers.

Partir de la nature vivante et l'élever à l'idéal par la force de la conception, voilà Rude. En lui aboutit le meilleur de la révolution romantique. L'idéal n'est plus à la base des études; il ne se trouve qu'au sommet. D'où la préoccupation de faire vrai d'abord, vrai ensuite, vrai toujours. Un pas de plus, et nous

touchons avec Barye [1] au fond de la doctrine nouvelle. La nature vivante ne suffit plus; c'est l'étude anatomique qui devient le fondement. Géricault travaillait à l'amphithéâtre. Barye passe sa vie au muséum. C'est le temps des Cuvier, des Geoffroy Saint-Hilaire. Dégoûté de l'École des Beaux-Arts, l'ancien ouvrier ciseleur s'éprend des animaux de ménagerie. Il étudie l'histoire naturelle avec passion. D'autres font de la phrénologie. Lui dessine, dissèque, palpe, mesure au compas les squelettes de la galerie d'anatomie, applique enfin le principe qu'un ferme esprit, Emeric David, proclamait naguère : « le dessous avant le dessus ». Puis, remontant de l'intérieur à la surface, il se rend maître de l'expression, du poil, de la griffe, du rictus.

Admirable création de l'artiste qui a refait de bout en bout toute une sculpture animale qui manquait à la France, et telle qu'aucune nation moderne, ni aucun peuple ancien, sauf l'Assyrie, ne peut nous en opposer une semblable! L'œuvre de Barye est la plus originale du siècle. Sa beauté a quelque chose d'éternel. Car Barye, non plus que Rude, ne s'est pas borné à copier. Tout entier à son dessein, de rendre l'être complet, et d'incarner une espèce, une race, en un seul individu, il a su choisir parmi ses accents ceux qui étaient expressifs de son objet, et y subordonner le reste. Il y a chez lui (la remarque est d'un maître, M. Eugène Guillaume), malgré l'exécution très serrée de la forme, des simplifications voulues qui font de chaque individu un type, et lui confèrent une autorité de « représentant ». Entre le *Lion au serpent*, de 1831, et le *Lion assis* du Louvre (1847), la marche en ce sens est frappante. Ce *Lion assis*, point culminant de la sculpture animale chez Barye, est un modèle d'architecture en même temps que de vie. C'est que Barye est un Dorien de France. Sans imiter d'ailleurs les Grecs, il les rejoint, il les retrouve. Le *Thésée et le Minotaure*, *le Centaure et le Lapithe*, morceaux forts et calmes, sont de la famille des plus belles métopes d'Olympie.

Placés au centre du siècle, Rude et Barye résument et concentrent en quelque sorte, dans un art qui est la condensation des

1. Né en 1796, mort en 1875.

autres arts, les grands mouvements de ce siècle. Rude a retenu la moelle du romantisme, mais en l'enrichissant de fort et substantiel réalisme. Barye s'est satisfait de science et de méthode, mais comme un savant, qui généralise les détails, et poursuit l'être à travers les êtres. Œil d'anatomiste, cerveau de penseur, il n'est point sans analogie avec ces organisations supérieures qui s'appelèrent Cuvier, Claude Bernard. Comme eux, c'est à la mort qu'il a su arracher les secrets de la vie, pour la faire ensuite rayonner sur des créations immortelles.

L'architecture. — L'archéologie et l'art. — L'architecture ne pouvait échapper entièrement aux influences qui avaient déjà transformé la peinture et la sculpture. On accuse pourtant volontiers ce siècle de n'avoir point d'architecture. Si l'on entend par là qu'il n'a point inventé de toutes pièces un style architectural, l'assertion n'est point fausse. Mais il faut considérer que les styles d'architecture sont lents à se former, plus lents à disparaître. Ce n'est point par années qu'il faut compter avec eux, c'est par générations, quelquefois par siècles. Il en est de l'art de construire en pierres comme de l'art de construire avec des mots. Quand une langue a sa syntaxe, elle s'y tient. Nous voyons les Grecs élaborer les « ordres » durant des siècles; puis, ceux-ci fixés, s'y tenir. Notre architecture, de même, n'a guère plus changé que notre langage; elle n'a même changé qu'*avec* notre langage. A notre époque latine correspond l'architecture romane; à l'essor de la langue populaire correspond l'architecture française ou ogivale; à la constitution d'une langue savante correspond, dès la Renaissance, la restauration de l'architecture antique, qui a régné près de trois siècles. Comment une architecture nouvelle aurait-elle jailli du sol dès la *Préface de Cromwell*? On n'improvise pas en pierre comme sur la toile. Et, si le romantisme échevelé du *Massacre de Scio* n'est applicable qu'à la peinture; s'il lui a fallu s'assagir et s'enrichir d'éléments solides pour mettre sa marque sur l'art moins mobile de la sculpture, à plus forte raison n'a-t-il pu atteindre qu'en dernière épreuve la massive architecture, la douairière des arts, assise sur trois siècles de tradition.

Il n'y a donc pas une architecture romantique. Mais il y a une architecture du XIXe siècle, fille de la rénovation artistique

de la Restauration. Le romantisme a eu pour effet, en architecture, de rendre désormais impossibles des pratiques d'art surannées, et de rendre possibles toutes les autres. Négatif dans son principe, il a été, il sera surtout extrêmement fertile en conséquences. Déjà le temps commence à les dégager.

Toute notre architecture monumentale, depuis la Renaissance jusqu'à la Restauration, a reposé sur les « ordres ». Coulée dans le moule académique, cette architecture morte, sans aucun rapport avec notre vie nationale, ne se réclamait d'aucun autre principe que d'un principe d'imitation, lui-même irraisonné. De là un enseignement des formes architectoniques purement abstrait, et partant, stérile. C'est de cet enseignement sans racines françaises, et même sans logique élémentaire, que sont sortis des monuments aussi mal conçus et aussi peu utilisables que le Panthéon, ou ces « temples grecs, bâtards du Parthénon », que persifle justement Alfred de Musset. Tel, le palais Bourbon; telle, cette église de la Madeleine qui, acceptable encore comme *Temple de la Gloire*, ainsi que Napoléon l'avait conçu et commencé, choque le bon sens par sa transformation en *église royale*. Placage d'ordonnances, formules arbitraires, correspondance nulle entre le dehors et le dedans, voilà ce qu'avait produit à la longue le classicisme entêté, aveugle, de nos artistes, lorsque parut Viollet-le-Duc.

Viollet-le-Duc [1] a ruiné ce principe anti-artistique et anti-français, ce qui rend déjà son nom considérable. Il a fait mieux. Il a mis à la place le vrai principe de l'art de bâtir, qui est l'appropriation des moyens aux fins, et la correspondance de l'expression extérieure aux organes intérieurs d'un bâtiment. Et ces deux choses, il les a parallèlement accomplies en prenant pour base commune de son enseignement théorique et pratique l'art jusqu'alors le plus grand et le plus méconnu, le plus national et le plus délaissé, le plus logique et le plus homogène que le monde ait connu depuis l'époque de Périclès, j'entends l'architecture française du moyen âge. La connaissance du moyen âge architectural, la conquête de ses méthodes artistiques qui sont la logique, la finesse et la perfection mêmes,

1. Né en 1814, mort en 1878.

enfin l'application d'un principe nouveau (c'est-à-dire très ancien) soit à la restauration des vieux édifices, soit à l'édification d'autres monuments, — voilà le coup de maître de Viollet-le Duc, et, on peut le dire sans exagération, le coup de maître du génie artistique français au lendemain du romantisme. Ce qui était dans *Notre-Dame de Paris* (1831) instinct poétique, admiration romanesque, s'est transformé en science, en doctrine féconde, en œuvres d'une lointaine portée, grâce au labeur de cette admirable Commission des Monuments historiques, fondée par Guizot en 1837, qui arrêta net le vandalisme de nos architectes ignorants, et qui permit à nos grandes cathédrales de recouvrer leur ancienne beauté, sous la main de restaurateurs qui s'appelèrent Viollet-le-Duc, Lassus, Émile Boeswillwald, et dont les auxiliaires, dans l'archéologie et dans les lettres, furent un Caumont, un Vitet, un Mérimée, un Didron, un Gailhabaud, un Montalembert. La cause du moyen âge artistique était désormais gagnée auprès du public lettré. Mais, ce qui valait mieux encore, Viollet-le-Duc avait fait de Notre-Dame un chantier où, reprenant pièce à pièce tous les rouages d'une cathédrale, il démontrait, *in anima viva*, que l'œuvre d'architecture est un organisme complet, qui doit se transformer avec la vie des peuples suivant les temps et les lieux, et non je ne sais quel art de façade, calqué sur Vignole, qui s'applique mécaniquement à tous les édifices, quels que soient les mœurs, le climat et la société.

S'avisant en même temps que presque tous les arts du moyen âge étaient perdus (on ne savait plus ni composer un carton de vitrail, ni fabriquer des verres colorés, ni forger le métal au marteau), cet esprit prodigieusement inventif s'appliqua à retrouver les industries anciennes, et il y réussit. Sous ses doigts créateurs, tout refleurit à miracle. Sa facilité d'assimilation était si grande, que des motifs de flore, de décoration néo-médiévale, jaillissaient en abondance sous son crayon, dans les démonstrations qu'il faisait à l'atelier. Un grand mouvement d'art industriel, dont nous voyons aujourd'hui la force, eut dans ces improvisations de Viollet-le-Duc sa source cachée. Si ce mouvement fut long à s'accuser, ce n'est point la faute de Viollet-le-Duc, mais celle d'une réaction jalouse, qui, contrariée dans ses

errements habituels, sut faire en sorte que ce maître de l'art, malgré la faveur déclarée de Napoléon III, ne pût occuper une chaire créée pour lui comme il était créé pour elle, et qu'un enseignement reconnu depuis indispensable, et restauré en 1893 à l'École des Beaux-Arts grâce à la Commission des Monuments historiques, échouât en 1863 sous les sifflets.

C'était beaucoup d'avoir aboli la superstition classique en architecture, et d'avoir ressaisi la tradition française de nos vieux « maîtres de l'œuvre ». Ce n'était pas assez pour fonder une architecture nouvelle, celle d'un siècle d'industrie et de démocratie. Cette seconde tâche, Baltard d'abord, puis Labrouste l'assumeront. L'architecte des Halles, et celui de la bibliothèque Sainte-Geneviève et de la grande salle de la Bibliothèque nationale, ont été les pionniers d'un art nouveau, dont le xxe siècle verra vraisemblablement l'épanouissement complet. Résolument, ils ont rompu avec les routines de l'école : et, plutôt que d'assujettir à la conception classique des édifices qui répondent à des besoins inconnus jusqu'à nos jours, ils ne se sont inspirés que des nécessités imposées par ces besoins mêmes. De là des hardiesses de deux sortes, d'une part dans les formes et les proportions des halls, de l'autre dans la nature des matériaux employés. Pour la première fois le support de fer joue un rôle dans un monument public.

Ainsi est attaquée la dernière superstition de l'école, celle de la « noblesse » des matériaux. Il en allait encore, jusque-là, dans notre architecture, comme dans la langue avant Victor Hugo. Il y avait le parler noble et le parler bas. L'architecte de la tradition Mansart parlait Vaugelas, c'est-à-dire ne connaissait que la pierre ou le marbre. Mais pourquoi l'industrie ne jouerait-elle pas son rôle dans le siècle de l'industrie? Les Grecs n'auraient-ils employé que le marbre du Pentélique s'ils avaient connu la métallurgie? Quelle carrière d'ailleurs va fournir assez de tambours de colonnes pour abriter ces foules qu'un mode de locomotion nouveau va disperser en d'incessants voyages, pour ces usines, ces ateliers qui s'accroissent, ces marchés qui s'enflent, ces entrepôts de toute nature d'où sortira bientôt l'idée des Expositions universelles? A ce langage imprévu des choses, la bâtisse doit s'accommoder. Et si le classique n'y suffit, que le

moderne y subvienne. Fer, fonte, acier vont recevoir leurs lettres de naturalisation artistique. C'est bien la « tempête au fond de l'encrier », dont parle l'auteur des *Contemplations*, la tempête des épures. Plus de matériaux sénateurs, plus de matériaux roturiers! L'ère de l'architecture industrielle est ouverte. C'est l'heure où un amateur de lettres, qui devait finir à l'Académie française, débute par un volume de poésies où il chante les chemins de fer [1].

Ces tentatives originales ne nuisent d'ailleurs en rien à l'étude de l'art ancien, au contraire. Une émulation scientifique s'établit entre les architectes à tendances antiques et les architectes à tendances modernes. Tous, à vrai dire, ont traversé l'antiquité, seule enseignée à l'école des Beaux-Arts. Mais cet enseignement archéologique, forcé à son tour de se retremper aux sources, donne lieu, dès la commission de Morée (1828), à d'admirables travaux. Une fois la Grèce ouverte à nos antiquaires, la curiosité de ceux-ci déborde sur les îles grecques, les côtes d'Asie Mineure, l'Égypte, et toutes les terres orientales qui tentaient à la même heure le pinceau de nos peintres. L'archéologue espérait découvrir quelque nouveau chef-d'œuvre, digne de la Vénus de Milo récemment apportée en France; l'architecte rouvrait le grand ouvrage de Le Roy, si longtemps délaissé, et relevait le plan des temples dévastés. Labrouste fait des études approfondies sur les temples de Pæstum, Duban sur les constructions pompéiennes; Vaudoyer, Duc, rivalisent de zèle avec eux. L'archéologie pure est enseignée au Cabinet Royal des médailles par Raoul-Rochette; bientôt le même savant deviendra secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, et Beulé, un ancien membre de l'école française d'Athènes, héritera de lui cette double fonction. Cependant l'école d'Athènes, à côté des épigraphistes, reçoit aussi des architectes; et dès lors des « restaurations » s'ensuivent, documentées, précises, où la science et l'art contractent le mariage préconisé jadis par Caylus. Les explorations, les missions se multiplient. Armée de l'instrument d'analyse créé par Ottfried Müller, ce rénovateur de la science de Winckelmann,

1. Maxime du Camp, *Chants modernes*, 1855.

la critique projette son lumineux réflecteur sur tous les coins de l'antique bassin méditerranéen. Sur les pas d'Abel Blouet, de Raoul Rochette et de Beulé, vont s'élancer bientôt les Mariette, les Renan, puis Eugène Guillaume, Olivier Rayet, en attendant que la sculpture grecque trouve son historien en M. Max. Collignon, et tous les arts de l'antiquité leurs encyclopédistes en MM. George Perrot et Chipiez.

Ce mouvement, encore accru des découvertes linguistiques qui s'y rattachent (Champollion, Emm. de Rougé, etc.), exerce une influence marquée sur l'histoire de l'art français, et sur l'esprit de son enseignement. Tous les jugements sur l'art antique sont bouleversés; les cadres historiques de Winckelmann, et même ceux d'Ottfried Müller, sont à refaire. L'esthétique abstraite, qui avait pour base le prétendu idéalisme *a priori* des Grecs, s'écroule avec fracas, entraînant dans sa chute la doctrine de Quatremère. Les statues du Parthénon détrônent le traditionnel Laocoon, et le remettent à sa vraie place, sur les confins de la décadence. L'archaïsme de la vieille école attique montre le réalisme des premiers imagiers grecs, et prouve l'évolution de la sculpture grecque, tandis que les chapiteaux d'Asie Mineure prouvent celle de l'architecture. Savants et artistes comprennent enfin que l'art grec, loin de s'être immobilisé dès le début dans une perfection canonique et doctrinaire, s'est cherché longtemps dans l'art étranger, a tâtonné, a pris conscience enfin de lui-même, et dès lors s'est toujours adapté aux lois changeantes de la vie. Bref, on découvre qu'il n'en va pas autrement de la Grèce que du moyen âge lui-même, révélé d'hier par Viollet-le-Duc. Or, comme nous ne sommes ni des Grecs, ni des hommes du moyen âge, force était bien, en admirant les leçons de leur art, de leur laisser cet art lui-même. Plus l'antiquité vraie se révélait à nos yeux, plus s'imposait cette vérité, qu'il ne fallait pas imiter l'inimitable. Elle était un exemple à étudier, non un modèle à copier, une abstraction à contrefaire. Elle passait désormais au premier rang pour l'enseignement, au dernier pour l'imitation. Le grand bienfait de l'archéologie contemporaine, c'est d'avoir placé la Grèce si haut dans notre admiration, qu'elle a découragé nos artistes de la recommencer.

Le paysage. — Ainsi, de toutes parts, la « doctrine » tombait en morceaux. Les diverses murailles de la Chine que les conventions académiques, les abstractions d'école avaient élevées entre la nature et l'artiste, tombaient par larges pans, laissant voir à travers leurs brèches le ciel tout neuf et la nature drue. Une bande enthousiaste s'élança à l'assaut de ces couleurs fraîches, fascinée par « l'or des genêts et la pourpre des bruyères » : la dernière bastille, le « paysage historique », était enfin emportée, autour de 1840. Jean-Jacques Rousseau triomphait avec Théodore Rousseau.

On ne peut raconter ici les destinées du paysage depuis Watteau [1]. Rappelons seulement que, pendant l'épidémie davidienne, un professeur qui fut le David du paysage, Valenciennes, avait fixé les lois de « ce genre », suivant un canon pédantesque et solennel, dont le Poussin mal compris faisait l'autorité principale. Les fabriques, les monuments « héroïques », les personnages « mythologiques », l'heure du jour elle-même, y étaient prescrits en articles rigoureux ; et Claude Lorrain, au cours de ces théorèmes, recevait de bons coups de férule. L'Académie avait consacré ce nouveau dogme en instituant, en 1816, le prix de paysage historique. Victor Bertin, Xavier Bidault et Wattelet, sont le produit d'un enseignement qui faillit, par contre-coup, étouffer Théodore Rousseau et faire avorter Corot. Mais enfin ce dernier joug, plus absurde que tous les autres, parut insupportable. Battu en brèche par les chefs-d'œuvre de Th. Rousseau, le jury dut enfin se rendre. Dès 1841, toutes les portes s'ouvraient à nos paysagistes. Ils étaient une pléiade déjà ; leurs rangs se grossirent encore ; ils augmentent toujours. Les caractériser ici, les différencier, la plume de Théophile Gautier y suffirait à peine. De Jules Dupré à Millet, de Cabat à Cazin, de Brascassat à Français, de Troyon ou de Rosa Bonheur à Duez ou à M. Roll, quelle phalange, et combien variée, sans parler de Daubigny, de Diaz, de Chintreuil, de Courbet, et du mélodieux Corot ! Par eux, une grande explosion de sève française s'est fait jour. Grâce à elle nos artistes — fait inouï depuis la Renaissance — se sont attachés à la terre

1. Voir André Michel, *Notes sur l'Art moderne*, début.

natale, ont dégagé la poésie de nos divers terroirs, et relevé le sentiment languissant à une hauteur de sincérité que l'Angleterre, jadis en cela notre initiatrice, peut nous envier aujourd'hui.

Envisagée au simple point de vue artistique, la rénovation du paysage offre une signification considérable. Une cathédrale de France bien analysée a ruiné le préjugé de l'architecture antique. Une clairière de Franchart bien observée met à néant le paysage historique. L'artiste qui se délecte parmi ces jeux de la lumière et de la verdure, voit-il des fabriques, des faunes, des ægipans, ou des *Tanaquil prédisant à Lucumon son élévation future* (paysage de Victor Bertin)? Non, mais des rochers, des percées lumineuses, des eaux dormantes, du soleil, du clair-obscur. Si quelque chose trouble le silence auguste, c'est le paysan de La Fontaine, l'homme à la houe de Millet, ou encore l'angélus lointain qui donne subitement aux travailleurs inclinés l'aspect d'une poésie lamartinienne. Dès lors, à quoi bon courir l'Italie en quête de motifs, pour peindre une fois de plus et Narni, et Némi, et Tivoli, avec ou sans pifferari? Voici la forêt de Fontainebleau, presque vierge, avec ses habitants presque incultes, aux portes de Paris. Bas-Bréau, Barbizon, simples hameaux, invitent l'artiste à entrer en communion avec la nature : « Plonge-toi dans son sein! » lui crie le poète. Et il s'y plonge. Le littérateur fait de même. Encore une source retrouvée.

La concordance de la littérature et de l'art, en effet, est ici remarquable. Le paysagiste, devancé par les romantiques dans la description de la nature, va se rattraper. La littérature, de son côté, se pique d'émulation, et fait des emprunts à l'artiste. Une large veine naturaliste, presque panthéiste, circule dans Michelet, dans V. Hugo : chez G. Sand, ce n'est plus une veine, c'est un fleuve. Si Th. Rousseau, ou Charles Jacque, avaient écrit en vers, l'auraient-ils fait d'autre sorte que V. Hugo, dans la pièce qu'il consacre aux environs du modeste Tréport[1]?

1. Tu vois cela d'ici. Des ocres et des craies
Plaines où des sillons croisent leurs mille raies...
De vieux toits enfumant le paysage bistre;
Un fleuve, qui n'est pas le Gange ou le Caystre,
Pauvre cours d'eau normand troublé de sels marins.....
Des poules et des coqs, étalant leurs dorures, etc.

V. Hugo, *Contemplations*, t. I. *Lettre* (non datée, probablement vers 1840).

Millet, qui s'indignait du « patatras de la chute des arbres » quand l' « administration » émondait le Bas-Bréau, n'aurait-il pu s'écrier lui aussi, comme l'épique Grand-Bûcheux des *Maîtres Sonneurs* : « Je n'ai jamais vu tomber un vieux chêne, ou seulement un jeune saule, sans trembler de pitié ou de crainte, comme un assassin des œuvres du bon Dieu »? C'est qu'il entre du mystère, disons même de la religion, dans la tendresse de Millet, comme de G. Sand, pour la nature, pour la terre (« la bonne terre », dira Fr. Fabié). C'est bien l'Isis gauloise qu'ils ont célébrée dans l'âme paysanne, c'est-à-dire « une véritable organisation rustique, un de ces types purs comme il s'en trouve encore aux champs, types admirables et mystérieux, qui semblent faits pour un âge d'or qui n'existe pas, et où la perfectibilité serait inutile, puisqu'on aurait la perfection ».

Ces traits, dont G. Sand peint *Jeanne* la pastoure, évoquent une vision sociale dont heureusement Millet, simple artiste, ne s'est pas préoccupé. Il n'en est pas moins vrai qu'ici littérature et peinture se complètent. Parfois même ces deux arts ont tendu à se confondre, jamais avec bonheur. La philosophie de Chenavard, dans ses fameux cartons destinés au Panthéon, est plutôt pâle; certaine idylle fouriériste de Papety, qu'on peut voir au Musée de Compiègne (*Rêve de bonheur*), est plus proche de la niaiserie que de la béatitude. Enfin Courbet montrera bientôt, à force de ridicule, combien l'artiste a tort de forcer son talent, et de prétendre prêcher par le pinceau. Sans réclame, sans boniment, un Dupré, un Rousseau, un Corot, un Millet, en disent long, dans leurs toiles muettes, sur la communion de l'homme avec la nature, et sur cette Arcadie terrestre qui demeure le rêve incorrigible de l'humanité.

Le réalisme. — Courbet. — L'art du second Empire. — Toutes ces nouveautés, nées simultanément dans une période d'une douzaine d'années, à dater d'environ 1836, dépassent infiniment en portée la date de 1848, et vont en réalité toucher le seuil du siècle que nous franchissons. Les promoteurs de ces divers mouvements sont tous vivants en 1870; quelques-uns produisent encore après 1880. Quant aux deux grands chefs de l'école classique et romantique, ils vivent encore, Delacroix jusqu'en 1863, Ingres jusqu'en 1867. C'est dire combien il est

difficile de réduire à l'unité des formes d'art à ce point divergentes. C'est expliquer en même temps comment, de ce point central du siècle où nous voici placés, il suffira de deux enjambées pour achever l'étape.

Nous avons vu comment le romantisme, en se désagrégeant, avait fourni aux divers arts un germe fécond que chacun de ceux-ci avait développé suivant sa nature propre. Un rajeunissement s'en était suivi, fruit d'une nourriture solide, parfois grossière. Le réalisme était latent au fond du romantisme. Le passage du romantisme au réalisme est si naturel, et même si insensible, qu'à peine peut-on parler d'un changement de nature : il n'y a qu'un changement de dose dans les éléments. Osera-t-on ajouter que les longues querelles du réalisme et de l'idéalisme paraissent aujourd'hui très vaines, et risquent de ne reposer que sur des malentendus? Pas plus l'idéalisme que le réalisme ne sont dans les sujets, ni même dans la manière de les traiter : ils sont dans l'artiste, et tiennent beaucoup moins à son vouloir qu'à sa nature particulière. S'il est vrai que l'art c'est « l'homme ajouté à la nature », cette addition est la seule pierre de touche de l'art, et encore est-elle souvent ambiguë. Tel artiste est à la fois idéaliste et réaliste. Beaucoup de ceux que nous avons nommés, Rude, Barye, Rousseau, sont les deux à la fois. C'est qu'en effet (et ceci complique la question d'une question nouvelle) leur génération fut telle aussi, comme la littérature de leur temps. Il est des générations lyriques, partant idéalistes à outrance : ainsi celle de 1820. Il en est qui sont à la fois exactes et passionnées : ainsi celle de Balzac. Il en est enfin de résolument pratiques et positives : à celles-là le réalisme raisonné sert d'idéal; et l'art ne saurait manquer de réfléchir un tel caractère. Tout le réalisme latent dont nous parlions tout à l'heure va maintenant se ramasser, faire bloc, et, grâce au charlatanisme d'un artiste de gros talent, afficher un air de doctrine qui fera momentanément fortune.

Entre 1850 et 1853, la philosophie « humanitaire » s'est noyée dans le sang; l'art « philanthropique » est vieux jeu. Le militarisme nouveau n'offre encore rien pour l'artiste : il a laissé choir, dans les entreprises de la force, les rayons dont Raffet, Charlet, avaient entouré la légende napoléonienne, et les littérateurs

avec eux. Le temps des grognards est fini; celui de la caserne commence. La nation va se consoler de la perte de sa liberté en s'enrichissant. Un mouvement brusque fera verser l'esprit public du côté où il penchait déjà, vers la matière. Ainsi Courbet [1], qui se cherche avant 1848, et qui se trouve aussitôt après. Le paysan madré qui avait débuté par une *Lélia* eut tôt fait de comprendre son temps. Au salon de 1850-1851, il exposait, entre autres morceaux, trois de ses toiles les plus célèbres, l'*Enterrement à Ornans*, les *Casseurs de pierres*, les *Paysans de Flagey*. En 1853, les *Baigneuses*, les *Lutteurs* et la *Fileuse*; dans les dix années suivantes, les *Demoiselles de la Seine*, le *Retour de la conférence*, la *Femme au perroquet*, etc. En 1855, il ouvrait son Exposition particulière. Bientôt il prenait la plume. « Le fond du réalisme, écrivait-il, c'est la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit. C'est par là que l'on arrive en plein à l'émancipation de la raison, à l'émancipation de l'individu, et finalement à la démocratie. » Proudhon venait à la rescousse avec un livre posthume (*Du principe de l'art et de sa destination sociale, 1861*), qui n'éclaircissait pas beaucoup ce galimatias. Autour de la question, les critiques, grands assembleurs de colères, épaissirent la confusion, en compliquant la querelle artistique d'une querelle littéraire. Si Proudhon, Baudelaire, Champfleury, Thoré-Bürger, et surtout le démocrate Castagnary, partisan d'une peinture « laïque », tenaient pour Courbet, d'autre part le peintre d'Ornans avait contre lui les répugnances des délicats comme Th. Gautier, ou des vrais puissants, comme V. Hugo. Toute la critique officielle était naturellement contre lui. Courbet put ainsi occuper de sa personne toute une génération, jusqu'au delà de 1870. Sa vanité y trouvait son compte. Sa réputation d'artiste, par contre, y a un peu perdu. Quant à ses idées, qu'il croyait révolutionnaires, elles sont plutôt enfantines.

La peinture, pour Courbet, est un art *concret*. L'abstrait est interdit au peintre. Il doit se défendre d'une idée ou d'un sentiment, comme d'une trahison envers son modèle. Ce modèle est d'ailleurs pris au hasard, c'est-à-dire toujours emprunté à des échantillons grossiers, qui reflètent une matérialité bestiale. Au

1. Né en 1819 à Ornans (Doubs), mort en Suisse en 1877.

fond, Courbet ne connaît de l'humanité que « la bête humaine ». Son art est un choix à rebours. Mais, s'il a méconnu et la nature et la peinture, il a bien connu son talent, très fort dans d'étroites limites. Artiste, il l'a été d'une façon non point très relevée, mais très réelle, par la stricte fidélité de son pinceau, et l'énergique rendu du modèle. Ouvrier excellent dans cette lutte du portrait avec l'objet, peintre qui eût pu devenir grand peintre, si la conception chez lui eût été jointe aux qualités souvent magistrales de l'exécution. Aussi Courbet, insupportable dans ses toiles à gageure, est-il très intéressant dans le portrait, et retrouve-t-il tout le bénéfice de ses qualités robustes dans ses paysages, précisément parce qu'il n'y reflète rien qui ne soit vrai, et que la « nature naturelle », ici, suffit pour nous charmer. Courbet est donc bien, par ses qualités comme par ses défauts, le réaliste pur, celui qui se défend d'ajouter quoi que ce soit à son modèle, et qui se déclare créateur parce qu'il se refuse toute création.

C'est par là qu'il est significatif d'une époque. Sa peinture va rejoindre la littérature que créait Flaubert avec *Madame Bovary* (1857). L'impersonnalité est sans doute moins laborieuse chez le peintre. Mais, par le goût de l'observation, par le choix des modèles, l'art de Flaubert est le frère de l'art de Courbet. Avec des nuances, il serait facile de prolonger le parallèle de l'art réaliste avec la littérature du Second Empire, de comparer l'art de Carpeaux et de Clésinger avec celui de Feydeau, du Taine de *Frédéric-Thomas Graindorge*, de Dumas fils, etc. Zola et Maupassant sont au bout de celui-ci, Manet au bout de celui-là. Parmi les divers courants qui se font jour alors dans les lettres comme dans les arts, le plus fort de beaucoup est le courant réaliste. La vie mondaine, une morale facile, trop d'argent trop facilement gagné, le goût d'un luxe voyant qui sent son parvenu, une fièvre d'amusement, Paris se couvrant de constructions chères, la *contagion*, enfin, comme l'appelle Augier, voilà l'esprit qui gagne tout, met partout sa marque, jusque sur ces têtes vides où l'art de Carpeaux a fait luire le sourire aigu du désir. C'est à ces signes de frivolité sensuelle et d'élégance pimentée, à cette soif de jouir ingénument déclarée, que se reconnaîtront toujours la peinture et la sculpture « Second Empire ». Quant à l'archi-

tecture, elle trouvera son expression dans les richesses inutiles du Louvre de Napoléon III et dans l'harmonieuse incohérence de l'Opéra, où triomphe l'opulence d'un escalier. Œuvre d'ailleurs puissante, où tout est prodigalité, même le talent.

Après Courbet. — Impressionisme et dilettantisme. — Les écrivains d'art. — L'art bruyant, voilà ce qu'a inauguré Courbet, pendant qu'autour de lui d'autres inauguraient la littérature bruyante. Désormais la peinture (car c'est surtout d'elle qu'il s'agit) se fera tapageuse et volontiers scandaleuse. Les polémiques se monteront au ton d'une presse désormais sans frein. La politique elle-même se nichera dans la critique d'art. Quant à l'artiste, occupé d'amasser le public devant ses toiles, et de se faire remarquer dans ces capharnaüms qu'on appelle les Salons, il cherchera à frapper fort, sinon à frapper juste. Le public, lui, verra surtout dans l'art un spectacle de plus, offert à sa vorace curiosité. Les audacieux, qui ne s'étaient jamais vus à pareille fête, auront des attentions pour les badauds. Courbet n'était pas à la fin de sa carrière, qu'il était déjà délaissé : son réalisme fatiguait. On avait déjà mieux, l'*impressionisme*, mot peu français, chose peu artistique : mais l'art, comme la langue, n'en est plus à un barbarisme près. Ce ne sont plus les choses qu'on va peindre : c'est l'impression momentanée qu'elles produisent sur l'œil, quand elles sont noyées dans l'air ambiant, et sujettes, pour nos sens imparfaits, à toutes les déformations de la lumière. L'école du *plein air* est fondée. Fi d'une lumière savante et de la peinture étudiée! Plantons le chevalet dans la rue, en face d'un buveur, et c'est le *Bon bock*; ou sur les bords d'une rivière, et ce sont les *Canotiers d'Argenteuil*. A ce jeu, Manet, en dépit de son réel talent, détruit l'une des deux choses que Courbet avait laissées debout, le dessin. En revanche, il ne maintient pas l'autre, la couleur, car, ce qu'il voit bleu, un autre le verra violet, et dix yeux donneront dix impressionismes.

Pourtant cette nouveauté a laissé sa marque dans l'art, et n'a pas été uniquement négative. Il était bon d'étudier les personnages dans leur atmosphère, et d'observer « l'ambiance des sujets », suivant le jargon dont les littérateurs ont abusé autant que les artistes. Il était bon aussi d'étudier, sur documents en

quelque sorte (ainsi feront Zola, les Goncourt), cette vie contemporaine que le roman, le théâtre, vont nous servir en « tranches ». Un Bastien-Lepage, s'il eût vécu, nous eût montré que la rigueur du dessin n'était pas incompatible avec les effets de plein air, et que la vulgarité des modèles n'exclut pas toujours l'expression, voire une certaine poésie.

Mais tout cela est laid. L'art est-il désormais brouillé avec la beauté? On peut répondre qu'une époque a l'art qu'elle mérite. D'ailleurs, le *dilettantisme*, né d'hier, ne crée-t-il pas toutes sortes d'échappatoires? Voici la *modernité*, ou la recherche du détail inédit, dans la peinture des élégances vicieuses : du Lancret, mode 1880, commenté par de jeunes revues échauffées de littérature malsaine. Voici le *japonisme*, avec ses enfantillages gracieux, son art décoratif brillant, sautillant. Voici les grâces du XVIIIe siècle, restaurées par la passion des collectionneurs, à l'heure où renaît le pastel. Voici le bibelot, voici l'aquarelle, et toutes ces fantaisies d'art où se reconnaît le goût raffiné de la Parisienne. N'est-ce rien que tout cela?

C'est beaucoup. C'est même trop pour un art sain et vigoureux. A ces modes changeantes, à ces caprices mièvres, se reconnaît l'influence d'une certaine littérature très fine, mais un peu malade, celle qui s'est proposé pour but presque unique de noter des *sensations*. De Stendhal à Th. Gautier, de Th. Gautier à Baudelaire, de Baudelaire aux frères de Goncourt — en passant par Edgar Poe, que Baudelaire a francisé — l'affinement a été s'aiguisant toujours davantage : la sensibilité, exaspérée par des attouchements de plus en plus délicats, est devenue sensitivité, et la sensitivité, névrose. Plus rien de naturel, de simple, ne peut approcher de pareils organismes sans les blesser, sans provoquer chez eux des réactions ou des suggestions nerveuses sans rapport normal avec l'objet. La traduction qu'ils donnent de ces contacts douloureux avec les choses est saccadée, vibratoire, lancinante. Les procédés de style, dans le *Journal* de Goncourt, relèvent presque de la pathologie. Leur transcription en peinture n'est guère différente. Le « pointillisme », le « tachisme », etc., ne sont pas moins des maladies que des singularités. Il y a une sorte d'hystérie esthétique dans certaines manifestations de l'art, produits évidents d'une éducation trop exclusivement délicate.

Ainsi, d'une part les grossièretés voulues, de l'autre les raffinements alambiqués, sortent tour à tour du réalisme, comme le réalisme était sorti du romantisme; et ces nouvelles formes d'art, altérations diverses de la nature et du vrai, ne s'en réclament pas moins du vrai et de la nature. Il est tant de *vrais*, et tant de *natures* ! On ne dispute plus sur la question de l' « idéal » dans l'art, cette controverse est surannée : ni même sur le « classique » en art; le sens du classique est perdu, pour cent raisons. La critique d'art, à vrai dire, y a fort contribué pour son compte. Les doctrinaires ont disparu; les convaincus se font rares. Il reste les polémistes et les dilettantes : les uns qui voudraient guider et ne le peuvent guère, les autres qui pourraient et ne le veulent plus. Il reste encore les historiens, un Charles Blanc, un Paul Mantz, qui se font de plus en plus réservés, et les théoriciens philosophes. Mais un Taine, qui exerce une forte prise sur quiconque lit et pense, n'en a aucune sur l'artiste, qui maintenant pense peu et lit encore moins. Plus de règle, plus de doctrine, aucune esthétique, mais des sens très déliés, et des instincts partout à l'affût, voilà, à peu près, l'état de l'art en 1880. Par là s'explique l'anarchie de l'art présent.

III. — L'art présent.
(Vingt dernières années du siècle.)

Influences sociales. Art et démocratie. — L'art présent est un chaos. Beaucoup s'en affligent, et concluent à la décadence. C'est trop se hâter. Il est des anarchies inévitables; il en est même de salutaires. Toute la question est de savoir si l'art présent souffre d'une impuissance constitutive, ou s'il subit une crise qui n'est d'ailleurs particulière ni à l'art, ni à la France.

Quand on considère l'état de liberté complète, ou, pour emprunter le mot d'un critique [1], l'état d' « indétermination », où le romantisme a placé l'art comme la poésie, au début du siècle;

1. M. Gustave Lanson.

quand on suit les étapes de cet art nouveau, livré sans guide à son instinct, à travers les générations si diverses qui ont précédé la nôtre, on ne peut s'étonner que le résultat obtenu au prix de tant d'efforts soit un émiettement total. Plus d'école, mais une poussière de talents; plus de corps, mais des individus. L'individu, c'est-à-dire l'infinitésimal, voilà la dernière expression de l'art dans notre constitution démocratique, qui est, elle aussi, l'âme française infinitésimale. A quoi bon nier l'évidence? Depuis vingt ans surtout, l'art ne vit ni d'idées générales, ni d'aspirations communes, ni d'efforts résolument orientés : il vit d'individualités isolées, d'essais parcellaires. Et pourtant, toutes les libertés, pratiquées aujourd'hui sans obstacle, rendraient possible quelqu'une de ces imposantes manifestations de l'art où la plus extrême diversité se fond en une harmonie grandiose. Comment donc expliquer que, jamais moins d'obstacles ne s'étant opposés à l'éclosion de chefs-d'œuvre, et jamais l'artiste n'ayant eu un contact plus direct avec la nature, avec la vie, matière première de toute œuvre sincère et durable, ce soit justement à cette heure que les chefs-d'œuvre se fassent le plus longtemps désirer?

L'objection serait de force, et pourrait prouver contre cette liberté laborieusement conquise, si l'on ne répondait aussitôt que l'art, né de cette liberté, ne saurait avoir d'autre nourriture, d'autre vie, d'autre âme enfin, que celles même de la nation. Quand toute la nation tressaillera d'une émotion commune, l'art saura faire écho à cette émotion. Mais si c'est le chaos que la pensée française, si ses aspirations sont l'anarchie même, si l'élite intellectuelle est noyée dans la masse, comment exiger qu'un art fondé sur l'observation soit empreint d'un caractère que n'a point l'original sur lequel il se règle? Veut-on qu'il se fasse menteur pour nous plaire? Un art académique, une tradition purement conventionnelle, peuvent, certes, vivre en tout temps, et se superposer à toutes les sociétés : mais, s'il s'agit d'art vivant, comment ne pas voir qu'un art noble ne peut éclore en un temps dépourvu de grandeur morale, et qu'ici, suivant la règle de Taine, il faut demander compte aux « facteurs » de la qualité du « produit »?

L'art subit donc profondément certaines influences sociales.

Il subit aussi des influences industrielles. La nécessité de faire vite, de tout subordonner à des conditions nouvelles de construction, à des combinaisons inédites de formes et de matières, stimule les audaces du peintre, du décorateur, du céramiste, de l'ornemaniste. Dans cette émulation, on ne peut se distinguer sans quelque excentricité. Voilà la singularité prise pour la règle, ou à peu près. Des inventions mécaniques, d'autre part, ont leur répercussion sur l'art entier. La photographie rend, à cette heure, des services inestimables à l'histoire de l'art. Mais à l'art qui se fait, qui dira si elle est plutôt profitable ou funeste? Tous les arts de la gravure sont déjà frappés au cœur. Par contre, il y a du procédé photographique, de l' « instantané », dans le tableau à personnages, dans le paysage, même dans la sculpture. Et pourtant, qui voudrait maudire une invention qui est à mi-chemin de l'art, et qui, dans son principe réaliste, est déjà comme un art consultatif?

Influences littéraires et artistiques. — Heureusement, l'art n'est pas étroitement asservi à l'influence du « milieu » ; et la doctrine de Taine, trop systématique, reçoit un démenti à côté d'une confirmation. L'artiste, ailé comme le poète, se réfugie comme lui dans un « milieu » où il puisse respirer à son aise, s'il étouffe dans le nôtre. Il y a donc constamment, à côté d'un art qui suit le courant du siècle, un art qui le remonte ou qui s'en évade. La littérature fait de même. Et c'est ainsi qu'à côté de ces « grèves », de ces « jours de paie », de ces scènes d'ouvriers, de ces cafés chantants, etc., qui sont la pâture ordinaire d'une peinture sortie de l'*Assommoir* ou de *Germinal*, on peut remarquer un autre art dont les accointances avec une littérature raffinée sont évidentes. Les Parnassiens, à égale distance du romantisme débridé et du gros réalisme, n'ont pas été sans influence sur cet art, par leur souci de la forme pure, et la délicate orfèvrerie de leurs couleurs. Les symbolistes, de leur côté, ces heureux ennemis de l'allégorie poncive, en rajeunissant les mythes antiques, en revêtant les plus vieux sentiments de l'humanité de formes imprévues et précieuses, ont suggéré à un Gustave Moreau d'exquises découvertes. Un second romantisme, plus subtil que le premier, a ravivé tel nom presque oublié, qui a bénéficié d'une gloire posthume : Alfred

de Vigny s'est réveillé notre contemporain. Un Leconte de Lisle, un Hérédia, sculpteurs de visions au relief de marbre, ou créateurs de magiques sonorités, ont fait rêver d'un art qui alliât la rareté de la pensée à la fierté du contour. Leur poésie était déjà une plastique; la plastique s'est faite poésie à son tour. L'école décadente elle-même n'a pas été inutile. S'il est sorti en ces dernières années des *Fleurs du mal* plus de mouches vertes que de papillons; si Stéphane Mallarmé et Verlaine n'ont pas manqué d'inspirer aux artistes plus de bizarreries que de beautés, le vague même et le décousu de leurs cantilènes n'ont pas laissé cependant d'avoir pour les artistes une valeur de confuse évocation. Et il en a été de même pour toutes les nouveautés qu'ont découvertes successivement la troupe bigarrée des jeunes revues, le théâtre septentrional, le roman exotique. Ajoutons, fait capital, l'influence récente de la musique, et surtout le *wagnérisme*. Des « états d'âme » singuliers, changeants comme les modes des habits, ont été arborés d'hiver en hiver, tirant leur origine, ici, d'un poème de Keats ou de Spencer, là d'une pièce d'Ibsen, là d'une nouvelle de Loti, ce Chateaubriand fin de siècle. Un être hybride, mi-partie artiste, mi-partie littérateur, est sorti de là, dandy mixte et critique amphibie de ces dix dernières années, l' « esthète ».

Les mêmes artistes qui s'imprégnaient ainsi de littérature raffinée, ne s'éprenaient point — est-il besoin de le dire? — de peinture et de sculpture « classique ». Leurs préférences allaient aux primitifs, seuls modèles à la fois savants et naïfs, clairs et énigmatiques. L'influence des primitifs, visible dès l'époque d'Ingres, est devenue très considérable dans ces dernières années, au point d'avoir profondément modifié l'art contemporain. Le moyen âge finissant a trouvé dans ce besoin de fraîcheur, d'ingénuité, qui s'est fait de plus en plus impérieux chez nous, un regain de popularité.

Mais c'est surtout l'Italie ancienne et l'Angleterre d'aujourd'hui qui ont profité de cet engouement. Le doux Botticelli en a séduit un grand nombre, avec ses corps pliant comme des écharpes, et le doux zézaiement de ses formes; Mantegna a retenu les esprits plus serrés, Carpaccio les palettes plus chaudes; les Flandres de Memling et l'Allemagne de Dürer ont

eu plus d'un dévot; mais en particulier l'Angleterre préraphaélite a chez nous failli faire école. Plus fréquent à nos expositions, Burne-Jones aurait certainement teinté de ses couleurs moelleuses l'évolution idéaliste qui s'achève en ce moment sous les auspices d'influences décidément françaises. Enfin l'esthétique mystique d'un Ruskin, et sa « religion de la beauté », se sont répandues de proche en proche, gagnant l'Europe après la France, et l'Amérique après l'Europe.

Ainsi s'est élargi à l'infini le cercle de l'art présent. Si multiples sont les influences qu'il subit, si contradictoires les aspirations parmi lesquelles il se débat, si fortes et si générales les impulsions dont il est frappé et qu'il communique à son tour, qu'on peut bien l'accuser d'être incohérent, certes, quoiqu'il ne soit pas plus incohérent que la littérature présente, la musique présente et en général les idées présentes, non seulement en France, mais à l'étranger : quant à prononcer que cette incohérence est définitive, ou qu'elle doive demeurer stérile, c'est ce que trop de symptômes démentent pour qu'on soit seulement tenté de le penser.

Vitalité de l'art français. — Rarement, en effet, l'art français a donné des preuves d'une vitalité, sinon plus homogène et plus robuste, du moins plus diverse et plus originale. On en pourrait donner des preuves tirées de l'abondance de sa production, des imitations qu'il suscite hors de France, de l'empressement que mettent les artistes étrangers à fréquenter chez nos maîtres, ou à briguer les récompenses de nos Salons. Laissons ces divers arguments, tirés de l'apparence des choses, pour en donner trois qui nous semblent tirés du fond.

Le premier, c'est cette véritable renaissance de l'idéalisme qui a marqué la peinture depuis vingt ans, et qui est due en notable partie au grand artiste mort hier presque avec le siècle, Puvis de Chavannes[1]. L'un des premiers, Puvis de Chavannes, réagissant contre le réalisme borné de sa génération, a compris que l'artiste est un interprète bien plus qu'un traducteur; que l'œuvre d'art n'est pas un simple miroir de ce qui est, mais un foyer où se concentrent tous les rayons de poésie épars dans la

1. Né à Lyon en 1824, mort à Paris en 1898.

multitude des choses; que la création en art est un dégagement, et non une imitation des choses; et qu'enfin l'artiste n'est complet que s'il fait vivre dans le monde que chacun voit un monde que lui seul a conçu. De là ces tranquilles et fortes pages de légende, claires et profondes comme la vie générale de l'humanité, ou ces symboles d'une auguste simplification, où tout un monde de sentiments tient en quelques silhouettes, quelques gestes, parmi une lumière empruntée aux Champs Élysées de Virgile. Le Panthéon, l'Hôtel de Ville de Paris, Amiens, Lyon, Marseille, disent la gloire de Puvis de Chavannes. L'effet de ses œuvres sera senti mieux encore dans le recul de la postérité.

Le second argument, c'est la verdeur de notre école de sculpture, sans contredit la première du monde. A l'ombre de maîtres tels que Falguière, P. Dubois, Rodin, et dont quelques-uns, comme Frémiet, continuent la tradition de Barye et de Rude, grandit tout un peuple d'ardents ouvriers, qui ont prolongé la gamme de la sculpture jusqu'à la plus expressive acuité. De l'élégant Puech jusqu'au jeune et magistral Gardet, longue est la théorie de nos bons sculpteurs, vaillants héritiers de nos antiques « ymagiers », et qui, comme eux, taillent leur rêve à coups de ciseau, ou incrustent « un plomb brûlant sur la réalité ».

La troisième preuve, et non la moindre, est la résurrection des arts décoratifs. Enfin nous voyons lever la moisson que Viollet-le-Duc a semée. Après s'être égarées hors de France, — en Belgique, en Angleterre, — d'où elles nous sont revenues fortifiées, les idées du grand restaurateur médiéval sont retournées vers leur pays d'origine, où elles fécondent maintenant tous les arts. Bientôt le mariage entre l'art et l'industrie sera complet. La décoration de nos appartements, le travail du bois, du cuivre et du fer, l'ornementation des meubles, se ressentent d'une interprétation nouvelle de la flore ou de l'être humain, pris comme motif de décoration. Le grès, l'étain reprennent leur ancien rang artistique. Un céramiste comme Carriès, mort à la peine, un verrier comme Gallé, créateurs au sens total du mot, sont des noms à inscrire à la suite de Palissy. L'habitation, forcée de suivre l'ameublement, comme le cadre s'adapte au tableau, change à son tour d'aspect et de forme. Voilà donc la rénovation de l'architecture entraînée par le mouvement des



LE BOIS SACRÉ

FRAGMENT D'UNE FRESQUE DE PUVIS DE CHAVANNES

(Grand amphithéâtre de la Sorbonne)

Armand Colin & Cie, Éditeurs, Paris

arts décoratifs. Cette fois la marche est rationnelle : du dedans la transformation passe au dehors. L'architecture de l'avenir, dont le siècle présent a longtemps désespéré, s'annonce au moment où ce siècle s'achève.

L'art « européen ». — Il faudrait d'ailleurs se garder de croire que cet état général de l'art, et même ces renaissances partielles, soient choses particulières à la France. Pas plus que sa littérature, son art, depuis environ vingt ans, n'est soustrait aux grands courants d'idées et de sentiments, — actions ou réactions, — qui circulent d'un continent à l'autre, et mettent en branle la machine intellectuelle de l'humanité. Le fait capital de ce dernier quart de siècle, c'est, pour toutes les choses du goût et des idées, une tendance à s'*européaniser*. Mais est-ce assez dire encore? L'Amérique, loin de se laisser distancer, a fait une victorieuse apparition sur le champ de bataille de l'art, — et pas sur celui-là seulement. L'art « européen » aura désormais Londres et New-York pour pôles. Paris semble jusqu'ici destiné à demeurer le centre. C'est qu'en effet, durant les deux derniers siècles, il n'a pas été strictement national, nous avons dit ailleurs pourquoi. Imbu d'un esprit académique ou classique, partout pris pour la vraie tradition du bon goût, il ne s'est pas fait tort de ce fait aux yeux de l'étranger, au contraire. D'autre part, si au cours de ce siècle, l'art a rompu l'attache académique, c'est pour suivre librement de grands courants de pensée, qui n'étaient point spéciaux à la France, quand ils ne lui venaient pas directement de l'étranger. De toute façon, notre art comme notre littérature n'ont pas été jusqu'ici très « nationalistes » : et ce caractère, joint au goût qu'on nous reconnaît encore, fait au dehors notre succès. Mais ce succès lui-même, sera-t-il indéfini? En ce qui concerne l'art, les choses pourraient bientôt changer, si l'on n'y prend garde. Dans cet art « cosmopolite » que sont en train de nous faire les Salons internationaux et les Expositions Universelles, plusieurs nations briguent avec la nôtre l'honneur de conduire l'art « européen ». L'Angleterre se distingue parmi nos rivales : par deux fois en ce siècle, l'influence de ses peintres a été directe sur les nôtres. La Belgique est au premier rang pour la peinture « forte » et les arts du métal; l'Amérique a des audaces qui, là comme

ailleurs, lui réussissent. Enfin l'Allemagne, en pleine et magnifique effervescence artistique, annonce, à des signes non équivoques, qu'elle disputera le pas à l'Angleterre artistique comme elle fait à l'Angleterre commerciale. C'est à la France de maintenir sa primauté sur les autres capitales de l'art. Ainsi les prémisses littéraires posées jadis par Mme de Staël reçoivent, à quatre-vingt-dix ans de distance, leur conclusion artistique. « Il faut avoir l'esprit européen », disait l'auteur de l'*Allemagne*. Le problème, pour notre art d'aujourd'hui, est de devenir « européen » sans cesser pour cela d'être « français ».

BIBLIOGRAPHIE

Ch. Blanc, *École française*, t. III; *Les artistes de mon temps*, 1876; *Ingres, sa vie et son œuvre*. — **H. Delaborde**, *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut*, 1891; *Ingres, sa vie, ses travaux*, 1870. — **Gust. Planche**, *Portraits d'artistes*, 2 vol., 1853; *Études sur l'École française*, 2 vol., 1855; *Études sur les arts*, 1855. — **Th. Gautier**, *Histoire du romantisme*; *L'art moderne*; *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855. — **E. Chesneau**, *Les chefs d'école*, 1862; *Peintres et statuaires romantiques*, 1879. — **H. Jouin**, *David d'Angers*, 2 vol., 1878; *David d'Angers et ses relations littéraires*, 1890. — **Th. Sylvestre**, *Les artistes français*; *Les artistes vivants français et étrangers*, 1877. — **Baudelaire**, t. II et III des *Œuvres complètes*. — **Eug. Guillaume**, *Notices et Discours*, 1895. — **Ph. Burty**, *Lettres d'Eugène Delacroix*, 1878. — **Alfred Robaut**, *L'œuvre complet d'Eug. Delacroix*, 1885. — **Eug. Delacroix**, *Questions sur le Beau*, 1854; *Des variations du Beau*, 1857: son *Journal* (paru en 1893-1895). — **Anthyme Saint-Paul**, *Viollet-le-Duc*. — **Viollet-le-Duc**, *Dictionnaire d'architecture*. — **L. Magne**, *L'architecture française au XIXe siècle*, 1890. — **A. Bertrand**, *François Rude*, 1888. — **Arsène Alexandre**, *Barye*, 1889. — **Dumesnil**, *Corot*. — **Ad. Moreau**, *Decamps et son œuvre*, 1869. — **L. Gonse**, *Eug. Fromentin*, 1881. — **O. Gréard**, *Meissonnier*, 1897, — **Cte de Laborde**, *Rapport... sur l'Exposition universelle de Londres en 1852*. — **A. Sensier**, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, 1872; *La vie et l'œuvre de J.-Fr. Millet*. — **E. Chesneau**, *Carpeaux*. — **D'Ideville**, *Courbet*. — **M. Vachon**, *Puvis de Chavannes*. — *Salons de* **W. Burger** (Th. Thoré). — **Castagnary**, *Salons*, 2 vol., 1892. — **David-Sauvageot**, *Le réalisme et le naturalisme dans la nature et dans l'art*, 1890. — **G. Larroumet**, *Études de littérat. et d'art*, 4e série, 1896. — **André Michel**, *La sculpture du siècle à l'Exposition de 1889* (*Gaz. des Beaux-Arts*); *Notes sur l'art moderne*, 1896.

CHAPITRE XVI

LA LANGUE FRANÇAISE[1]

PREMIÈRE PARTIE

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE[2]

I. — Histoire externe de la langue.

Le français dans l'école. Coup d'œil en arrière. Les premières années du XVIIIe siècle. — Par un contraste dont les contemporains eux-mêmes furent frappés, pendant que notre langue étendait ses conquêtes d'un bout à l'autre du monde civilisé, elle n'arrivait qu'à peine à pénétrer ces « pays latins » que formaient en France même les diverses Facultés; recherchée partout ailleurs, elle devait vaincre ici de haute lutte.

Le XVIIe siècle avait vu déjà quelques progrès s'accomplir dans certaines écoles où des maîtres hardis rompaient avec la routine. J'ai parlé de Port-Royal. Dans l'Oratoire le P. de Cou-

1. Par M. Ferdinand Brunot, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

2. Toute l'histoire de la langue depuis 1789 devait paraître à la fin du tome VIII. Cette histoire ne saurait en effet, telle que M. Brunot l'a conçue, se couper en 1850. La publication d'un chapitre relatif à la langue dans le présent volume ayant, pour des raisons matérielles, paru utile, M. Brunot a bien voulu détacher la première partie de son étude pour la placer ici. Bien qu'elle s'arrête autour de 1815, et que la langue de cette époque se rattache, par la plupart de ses caractères, à celle du XVIIIe siècle finissant, elle annonce déjà ce qui va suivre, puisque cette époque est celle, sinon des ouvriers de la grande révolution linguistique de notre siècle, du moins de leurs précurseurs. (*Note des éditeurs.*)

dren avait aussi établi que les études latines seraient précédées d'un enseignement pratique et élémentaire des règles et de l'orthographe du français. Plus tard une nouvelle classe, la septième, fut encore créée pour permettre de trouver le temps nécessaire à cet enseignement. Le catéchisme, l'histoire étaient enseignés à Juilly en français [1].

Plusieurs demandèrent bientôt que les professeurs adoptassent partout ces nouveautés qui paraissaient rationnelles. Les uns n'y voyaient ou feignaient de n'y voir qu'un moyen de rendre plus courtes et plus faciles les études latines, et l'apprentissage grammatical [2]. D'autres avouaient nettement qu'il y avait quelque intérêt à savoir par principes sa propre langue, et à accoutumer les enfants à bien parler « selon la pureté de la langue françoise [3] ». Il se rencontra même des hommes, comme le célèbre abbé Fleury, qui osèrent penser que l'étude de cette langue pouvait suffire dans nombre d'états, et qu'on se désabuserait de « la nécessité du latin pour n'être pas ignorant [4] ». Malgré ces exemples et ces professions de foi, tout restait à gagner dans la plupart des collèges et des écoles, et même cette habi-

1. Voir Hamel, *Hist. de l'abbaye et du collège de Juilly*, Paris, Gervais, 1888.

2. Voir le *Dessein d'une nouvelle méthode pour instruire la jeunesse, présenté à MM. de Sorbonne* (Paris, Le Cointe, 1653). Cf. Malebranche, *Rech. de la vérité*, Paris, 1712, in-4, II. Prof. : N'est-il pas évident qu'il faut se servir de ce qu'on sçait pour apprendre ce qu'on ne sçait pas : et que ce seroit se moquer d'un François, que de lui donner une grammaire en vers allemands pour lui apprendre l'allemand? Cependant on met entre les mains des enfants les vers latins de Despautère pour leur apprendre le latin, des vers obscurs en toute manière à des enfants qui ont même de la difficulté à comprendre les choses les plus faciles. Cf. Laurent Mauger, *Grammaire*, 1703 : Quiconque sçait une langue par les principes et les règles de la Grammaire, apprend les autres sans peine et en peu de temps, et comme il est sans doute que la Langue vulgaire est la plus facile, en ce que l'on y pratique par usage ce que l'on ignore seulement par règles, que la science en est la plus nécessaire par rapport au continuel usage, et que personne n'en est privé sans honte et sans regret; il s'ensuit que c'est celle dont on doit faire la première étude à l'exemple des anciens Romains... Ceux qui apprendront le Latin après, s'épargneront par ce moyen la peine de plusieurs années.

3. Tel Cl. Joly, *Avis pour l'instruction des enfants* (1675). Cf. Laurent Mauger, cité plus haut, et Crouzas, *Traité de l'éducation des enfants*, 163, 164, 271 (1722).

4. Voir le *Traité du choix et de la méthode des études*, Paris, Aubouin, Emery et Clousier, 1687, in-8, p. 178. Bien entendu Fleury voudrait qu'on apprît à lire en français (174), et qu'on étudiât la grammaire en français d'abord. « Lorsqu'il faudroit un peu écrire, on lui feroit rédiger les histoires, que l'on lui auroit contées, et on lui corrigeroit les mots bas ou impropres, les mauvaises constructions, et les fautes d'orthographe... Ainsi avec peu de préceptes et beaucoup d'exercice, il apprendroit en deux ou trois années autant de grammaire qu'il en faut à un honnête homme pour l'usage de la vie, et plus que n'en savent pour l'ordinaire ceux qui ont passé huit ou dix ans au collège. » (177.)

tude d'apprendre à lire en latin, dont un Chinois, suivant l'expression de Malebranche, n'eût pu s'empêcher de rire, était approuvée « des plus sçavans et des plus sages ». Y trouver à redire paraissait encore, d'après le témoignage du même, une témérité[1].

Rollin. — Pour l'oser et surtout pour la faire accepter à l'Université, il fallait un homme d'un mérite peu commun, joignant à l'indépendance de l'esprit une autorité déjà reconnue. Cet homme se trouva, ce fut Rollin. Une première fois, dans une circonstance solennelle, le 19 décembre 1719, le jour où il avait été chargé de remercier le roi d'avoir institué la gratuité de l'instruction, il avait jeté cette idée de faire marcher de front l'étude des trois langues. Il la reprit dans le *Traité des Études*. Le chapitre premier de ce livre, qui a fait époque dans l'histoire de de l'Université et de la pédagogie, porte pour titre : « de l'Étude la langue françoise[2] ». Après avoir brièvement constaté combien « il est rare qu'on s'applique à en approfondir le génie et à en étudier toutes les délicatesses », et comment on en ignore souvent jusqu'aux règles les plus communes, « ce qui paroît quelquefois dans les lettres mêmes des plus habiles gens », Rollin s'élève à une étude générale des exercices qui peuvent être employés pour apprendre le français par principes : composition, traduction, lecture expliquée, étude des règles. Je n'ai pas à montrer avec quel tact il choisit ses modèles parmi les écrivains, ni par quelle intuition pédagogique il découvre cette explication française, aujourd'hui encore si mal pratiquée, et dont il donne déjà un modèle presque satisfaisant. C'est là de l'histoire de l'éducation. Je dois dire cependant qu'on aperçoit aisément combien d'Aguesseau avait tort de lui dire en manière de compliment : « Vous parlez le français comme si c'était votre langue naturelle ». On voit, au contraire, à la théorie que Rollin donne, qu'il a réfléchi, et travaillé le français. Il en a peut-être l'instinct, il en a fait en tout cas l'étude. Il a lu Regnier-Desmarais,

1. Malebranche, pass. cité. Cf. Girard, *L'orthogr. fr.*, 1716, l'abbé de Saint Pierre, *Projet pour perfectionner l'orthographe des langues d'Europe*, 1730, et Trotet, *L'art d'enseigner à lire*, 1734.

2. Cf. le chap. III du livre II, où il dit que c'est l'étude du latin qui fait proprement l'occupation des classes, et qui est comme le fond des exercices du collège.

Arnauld, Vaugelas, Bouhours, Corneille et Ménage, aussi bien que Fléchier, Pellisson, Racine, Nicole et Bossuet. Et il sait ce qui manque à leurs livres, comme ce qui y est. C'est pourquoi il peut dresser un programme dont la portée est très vaste, et qui montre non seulement ce que pouvaient et devaient apprendre les élèves, mais ce qu'il fallait faire pour perfectionner la langue elle-même. Encore craint-il de donner à cette partie des études trop peu de temps et d'importance[1], tant il en voit la nécessité[2].

Les successeurs de Rollin. Quelques progrès. — On pense bien que de pareils conseils furent entendus hors du collège de Beauvais et de l'Université de Paris. Dès 1720, dans le projet de réforme de la Faculté des arts, Pourchot fait des concessions[3]. En 1731, Gaullyer veut que son élève, dans son jeune âge, apprenne « la feuille de grammaire françoise, plus tard les principes de cette même grammaire en même temps que ceux de la rhétorique et de la versification[4] ».

Restaut affirmait en 1730 qu'il était ordinaire de trouver des rhétoriciens qui n'avaient aucune connaissance des règles les plus essentielles[5], mais Batteux pouvait proclamer, en 1750, à la distribution des prix du Concours général, que les lettres

1. « Je ne pense pas qu'il y ait personne qui puisse croire qu'une demi-heure employée par jour, ou au moins de deux jours l'un, à l'étude de la langue du pays, soit un temps trop considérable,... j'ai bien plus lieu de craindre qu'on ne nous reproche d'y en donner trop peu. »

2. Cf. IV, 524, de l'édition de Savy, Lyon, 1808 : Le principal but qu'on se propose c'est de les préparer (les jeunes gens) aux emplois qu'ils doivent un jour exercer; instruire, plaider, faire le rapport d'une affaire, dire son avis dans une compagnie. Or tout cela se fait en françois... Enfin, nous est-il permis de négliger absolument le soin de notre langue, dont nous devons faire usage tous les jours, et de donner toute notre application à des langues mortes et étrangères? Le sentiment du public sur ce point n'a pas été douteux. Voir aussi la lettre citée par l'abbé Froment, p. XXXVI, et la préface (datée du 19 juin 1741) de ses *Réflexions sur les fondements de l'art de parler*, Paris, Prault, 1756.

3. Cap. III, 11. Ut pueri a prima aetate assuefiant Latino sermoni, qui solus fere in superioribus scholis usurpatur, et quandoque pro varia locorum et temporum ratione plane necessarius est : dabunt operam professores ut adolescentes in scholis latine loquantur et respondeant.

Ib., 12. Ne tamen vernaculam linguam ignorent, et in sua patria hospites sint et peregrini, Gallicæ etiam linguæ elementis imbuantur, et Gallicis tum lectionibus, tum scriptionibus, accurate et pure loquendi facultatem excolent (cité par Jourdain, *Hist. de l'Univ. P. just.*, CLXVII).

4. *Méthode pour commencer les humanités* ... par M. Le Fevre de Saumur, avec des notes ... par M. Gaullyer, professeur en l'Université de Paris, au collège du Plessis-Sorbonne, Paris, Vve J.-B. Brocas et Cl. Simon, 1731, p. 109, 123, 131.

5. *Gram.*, p. 22.

françaises tenaient très grande place dans les études. Tandis que lui-même avait fait toutes ses classes sans entendre parler de La Fontaine, de Corneille, de Racine, de Despréaux [1], ses élèves plus heureux voyaient les grands écrivains français reçus dans l'Université, non en hôtes, mais en citoyens, non pour chasser les anciens de leur asile, mais pour y être adoptés à titre d'alliés, l'étude des uns devant compléter celle des autres [2].

La contradiction n'est qu'apparente; c'est dans ces vingt années, divers ordres de faits le montrent, que le français, qui se faisait déjà tolérer, commença à se faire reconnaître. Au Concours général, qui venait d'être institué, il y a en rhétorique, dès 1747, un prix de discours français. L'Université renonce aussi à imposer le latin à ses suppôts [3]. Enfin et surtout elle laisse tomber en fait l'obligation de parler latin, et la raison en est sans aucun doute qu'on ne pouvait plus l'observer [4].

1. *Traité de l'arrangement des mots*, Paris, 1788, Let. à mes neveux, IX-X.

2. *Oratio de gustu veterum in studio litterarum retinendo*, Parisiis, 1750, apud Ant. Blondel, p. 16. « Ingerant commenta ejusmodi falsa et varia, nec velint oculis suis videre quod omnes boni vident, et vero probant maxime, Gallicarum literarum plurimam mentionem fieri in studiis nostris : poetas nostrates, oratores, scriptores rerum pridem receptos esse intra Academiam : eos cognatos antiquis, eadem magistra natura educatos, iisdem alimentis enutritos, haberi apud nos et habitare; non tanquam transfugas in castris alienis, aut hospites externa in domo, sed tanquam cives in suo; coloris, saporis, naturæ similitudine in jus et corpus veteris litteraturæ cooptatos ac translatos; studio denique eodem et pari diligentia observatos a nobis et cultos. Non sic quidem ut veteres moverint loco, aut sedibus suis ejecerint; sed ita æquatis ab ipsa Academia fœderum et societatis legibus, ut ex antiquis id maxime ostendatur quo ingenio, quo delectu rerum et verborum dicendum sit; ex recentioribus vero, qua moderatione et prudentia mos veterum sit usurpandus, iisque nostris adhibendus. »

3. Le 4 nov. 1741, elle accepte que les procès-verbaux d'enquête relatifs aux collèges, où peuvent figurer toutes sortes de personnes, soient en langue vulgaire

4. Pluche, dans le *Supplément à la mécanique des langues*, 1753, p. 3, dit : Parmi nous, dans nos meilleurs collèges, soit de séculiers, soit de réguliers, on a enfin reconnu l'inconvénient de parler perpétuellement une langue qu'on ne sait pas, et on a supprimé la coutume. (Cité par Sicard, 54.) Cf. *Spect. de la nat.*, V, 157-158. Et cependant Pluche est un latiniste impénitent. Il voudrait arrêter à presque rien l'éducation des filles, et malgré cela ne déconseillerait pas de leur apprendre le latin des bons auteurs et des prières (*Ib.*, VI, 89, éd. 1755).

Cent autres textes prouveraient qu'on ne sait plus le latin. Voir, en particulier, le *Disc. prél.* de Gouget, *Bib. fr.*, I, XIII, etc. : La plupart des jeunes gens sortent du collège avec une provision si modique de Latin, qu'ils ont bientôt oublié le peu qu'ils ont appris. Cf. p. XIX : Y en a-t-il beaucoup, parmi ceux mêmes qui se vantent d'être versés dans la lecture des anciens, qui puissent se glorifier de marcher avec eux dans une pleine liberté, de joüir de leur entretien aussi aisément, que de la conversation de ceux qui parlent notre langue maternelle? Que sera-ce donc de ceux qui ne font que bégaïer une langue mal apprise? En 1731 le *Nouv^le du Parn.*, I, 314 (treizième lettre), dit : Le latin étant une langue qu'on ne

Ce sont là des indices d'un grand changement. Mais qui ne sait combien, en matière d'enseignement, la routine est tenace? Elle résiste à des prescriptions formelles et à des ordres positifs. On pense si elle était facile à déraciner dans ces corps enseignants tout hétérogènes, sans programme commun, et qu'aucune réforme générale n'obligeait à changer la coutume. Il est bien vrai que les études françaises semblent avoir cessé à ce moment-là d'être subreptices, elles restaient du moins facultatives. C'était affaire à l'initiative des principaux et des régents.

Chez les Jésuites, les mêmes hésitations et de plus grandes se rencontraient. Sur un décret de la seizième assemblée générale de la fin du XVIIe siècle, Jouvency fait une place au français, mais toute petite [1]. A en croire les pièces jouées en public, latin et français se seraient réconciliés dans une harmonieuse unité [2]. Il n'en était rien, et la tradition resta toute-puissante. Jusqu'à la chute de la Compagnie, en 1762, les méthodes demeurèrent toutes latines.

Aussi entend-on de toutes parts les plaintes continuer à ce sujet. Gédoyn, tout en constatant que le latin est tellement tombé qu'à peine un ouvrage en cette langue trouve des imprimeurs et des lecteurs, se demande comment on n'apprend pas en France aux enfants une langue qu'on leur apprend dans toute l'Europe [3]. D'Alembert, dans l'Encyclopédie, après avoir rendu justice à Rollin et à quelques audacieux qui, à Paris, le suivent

parle plus, et que presque personne n'est assuré de bien écrire... un François doit donc écrire en françois et non dans une langue éteinte, dont très peu de personnes connoissent aujourd'hui les grâces. La même année, on voit paraître une Introduction générale à l'étude des Sciences et des Belles-Lettres, en faveur des personnes qui ne savent que le français (voir *ib.*, III, 261, let. 48), etc.

1. Voir : *Josephi Juvencii ratio discendi et docendi*, Parisiis, apud fratres Barbou, 1725, 1e p. art. III, § unique : De studio linguæ vernaculæ : « Quamvis præcipua magistrorum Societatis cura versari debeat in linguis Latina et Græca penitus cognoscendis, non est negligenda tamen lingua vernacula. Ejus studium in tribus maximè constitit : Primò, ut quoniam auctores latini pueris explicantur, et in patrium vertuntur sermonem, id fiat quam elegantissimè... Secundo, quæ dictabuntur in Schola vernacule argumenta scriptionum, ea sint ad omnes patrii sermonis exacta regulas, et ab omni sermonis vitio repurgata. Tertiò dabitur opera ut in privatis colloquiis, et quotidiano congressu, sermo adhibeatur quam minimè barbarus. Profuerit quæ notata erunt inter legendum, quæ ab aliis observata de vitiis virtutibusque sermonis, interdum referre et excutere. »

2. *Joseph vendu par ses frères*, 1704. Prologue. (Cité par Sicard, *Les ét. class. avant la Révol.*, 424.)

3. *Ouvr. div.*, Paris, de Bure l'aîné, 1745, p. 31, 7, 19, 33, 37.

« et commencent à enseigner le françois », ajoute dans les termes mêmes de Gédoyn : « Le temps (qu'on emploie à composer en latin) seroit bien mieux employé à apprendre par principes sa propre langue, qu'on ignore toujours au sortir du collège, et qu'on ignore au point de la parler très mal. Une bonne grammaire françoise seroit tout-à-la fois une excellente Métaphysique, et vaudroit bien les rapsodies qu'on lui substitue... Les humanistes se trompent : il est plus difficile d'écrire et de parler bien sa langue, que de parler et d'écrire bien une langue morte. J'ai entendu regretter les thèses qu'on soutenoit autrefois en grec : j'ai bien plus de regret qu'on ne les soutienne pas en françois; on seroit obligé d'y parler raison ou de se taire [1]. »

La réforme parlementaire. — Lors de la grande réforme parlementaire de 1762, la question ne pouvait donc manquer d'être posée; elle le fut partout. La Faculté des arts de Paris se prononça, en partie au moins, pour les nouveautés. Si les professeurs de philosophie restèrent fidèles au latin, cherchant seulement à l'épurer [2], les professeurs de rhétorique jugèrent qu'il était à propos de faire une loi de ce qui avait été dès longtemps introduit par l'usage; ils dressèrent une liste d'ouvrages à lire en prose et en vers, et admirent à côté de la version la composition française, soit comme devoir, soit comme exercice public [3]. Mêmes propositions pour les classes de grammaire et d'humanités. Dans le *Projet d'un nouveau règlement d'études* le français est partout. En seconde, le cours d'histoire fini, on occupera le temps à la lecture de la littérature française, « aussi intéressante que la littérature ancienne, et aussi capable de former le goût »; dans les premières classes, le professeur fera des réflexions grammaticales sur la lecture, il fera remarquer le génie de la langue française, les différents tours, la propriété des termes (14), on étudiera une grammaire aussi

1. Art. *Collège*. L'auteur de la *Lettre d'un professeur émérite de l'Université de Paris* (Le Roy?)... Bruxelles et Paris, Brocas, 1777, a entrepris de réfuter d'Alembert. Il jette par moments un jour nouveau sur l'état de la question. « Le latin, dit-il, est la langue de la religion, c'est celle des universités, ils s'imaginent en la faisant tomber, détruire ces corps et enlever à l'Église la plus grande partie de ses ministres. » Voir p. 121 et suiv.

2. *Arch. de l'Univ.*, Bib. Sorbonne, ms. XV, pièce 91.

3. 1er déc. 1762. *Plan de l'enseignement de la rétorique. Ib.*, pièce 90.

simple que possible (24), on soignera l'orthographe (30), on pourra multiplier les exercices en français, pour les enfants qui ne font ni grec ni vers (55), on fera des exercices de composition, on apprendra même la versification française (58, 59, et 67) [1].

Ceux qui, en dehors des membres de l'Université, s'occupent de la réorganisation des collèges, font des propositions analogues. Les officiers de la sénéchaussée de Lyon [2], ceux d'Orléans [3], ceux de La Flèche [4], ceux de Montbrison [5], ceux de Tours [6], se rencontrent pour demander un enseignement régulier du français.

Les parlementaires, de leur côté, en font un article fondamental de leur programme. La Chalotais [7], outre qu'il voudrait voir enseigner en français la philosophie elle-même, partagerait volontiers les écoles en deux classes : celles du matin seraient pour le français, et il ne regarderait pas comme un mal que des enfants n'ayant besoin ni de grec, ni de latin ne suivissent que celles-là. Il dresse après Rollin, et d'après lui, toute une liste de classiques, grammairiens et écrivains.

Guyton de Morveau est d'avis de faire marcher de front les trois langues. Encore eût-il mis la française la première, s'il eût voulu marquer par cet ordre son utilité et la préférence qu'elle mérite [8]. Il conseille, comme ses collègues, qu'on étudie le français, mais en outre et surtout il pose fermement ce principe déjà entrevu par d'autres, et auquel il a eu l'honneur de donner quelque temps son nom, que « toute instruction qui a pour but d'orner la mémoire ou d'acquérir des connaissances doit être faite dans la langue maternelle (172). Sinon l'étude [9] en devient plus longue, parce que l'intelligence est retardée par l'embarras

1. *Plan de l'enseignement de la rétorique. Ib.*, pièce 95. Cf. § 67.
2. *Mémoire présenté au Parlement.* Mêmes archives, pièce 98.
3. *Ib.*, pièce 99.
4. Cités par Rolland, *Plan d'éduc.*, 543.
5. *Ib.*, 717.
6. *Ib.*, 739.
7. Voir son *Essai d'éducation nationale*, déposé le 24 mars 1763, conformément aux réquisitions du 7 déc. 1761 et du 24 mai 1762, p. 11, 73, 74, 83 et 88.
8. *Mémoire sur l'éducation publique avec le prospectus d'un collège*, 1764, s. l., p. 117.
9. Cf. p. 207, sur la rhétorique qui devrait être toute française; p. 227, sur la philosophie qui doit l'être également; cf. 308 et suivantes, où se trouve le plan par classes des études françaises.

d'un langage étranger; elle est plus pénible, parce qu'à l'objet principal se joint un travail de pure forme; elle est moins fructueuse enfin, parce que, pour s'approprier réellement ses connaissances, il faut les acquérir dans la langue où l'on aura plus d'occasion d'en faire usage » (173).

A ces hommes célèbres se joignent des hommes obscurs, le P. Navarre [1], dom Rivard [2], etc. Divers collèges en province suivent l'impulsion. Compiègne [3], Gray [4], Langres [5], présentent des propositions, ou prennent des mesures. De Wailly est mis par l'Université de Paris au nombre des livres recommandés pour l'instruction de la jeunesse (1765).

Au Collège de France, malgré des exceptions déjà anciennes, il avait été de nouveau défendu, le 9 janvier 1684, de « dicter ny expliquer en françois [6] ». Et l'affiche resta en latin jusqu'en 1791 [7]. Cependant diverses concessions avaient été consenties. D'abord on ne parlait latin que devant le public, en délibération la compagnie usait du français, les registres en font foi. En outre, le 20 juin 1773, une innovation importante se produit. Un arrêt du conseil royal substitue à la chaire de philosophie grecque et latine une chaire de littérature française, à l'usage des étrangers « qui sont attirés dans la capitale par le désir de connaître nos meilleurs écrivains, et de ceux des François qui veulent perfectionner leur style, et acquérir une connaissance raisonnée de leur langue [8] ». Six ans plus tard, dans une circonstance solennelle, après une longue délibération, le collège, ayant à faire l'éloge du duc de La Vrillière, se prononce en majorité pour le français, malgré la tradition.

1. *Discours qui a remporté le prix aux Jeux floraux*, 1763, in-12°. B. N. Inv^re X. 19203.
2. *Mémoire sur les moyens de perfectionner les études publiques et particulières*, 1769, Paris, Vve Méquignon, p. 10, 30, 31. Cf. *De l'éducation publique*, Amsterdam, 1763, et la *Lettre où l'on examine quel plan d'études on pourroit suivre dans les écoles publiques*, in-12°, 1762, p. 3.
3. Voir Prion, *Histoire du collège de Compiègne*, p. 195.
4. Godard, *Histoire du collège de Gray*, Gray, 1887.
5. Président Rolland, *Plan d'éducation*, 145.
6. Voir les registres I. f° 49 : « En ce mesme jour sur ce qu'on a représenté que quelque professeur s'estoit donné la liberté d'entrer en chaire avec un habit fort indécent, et qu'on avoit faict des leçons françoises, il a été défendu à quelque professeur que ce soit d'entrer en chaire pour enseigner autrement qu'avec une robe et un bonnet quarré et de dicter ny expliquer en françois. »
7. Il y a des programmes en français, celui de Michel Denyau (1669), celui de Priset de Molière (physique, 1736), celui de Jean Darcet, médecin (1775-1776).
8. Isambert, *Rec. des anc. l. fr.*, XXII, 558 et s.

A l'Oratoire, des progrès sensibles se marquent aussi. Depuis 1757, les thèses de logique et de physique se font en français. Toutes sortes de prix sont consacrés aux exercices en cette langue. Les exercices publics latins sont, après une lutte séculaire, définitivement écartés.

Enfin, lors de la création des Écoles militaires (1776), divers essais se produisent, qui annoncent l'avenir. D'abord on n'apprend plus le latin que pour « la simple intelligence des auteurs classiques », et c'est le français qui est la langue vivante, qui devient dans le cours de l'abbé Batteux l'instrument et l'objet de l'enseignement, même pour la philosophie. A Sorèze, en 1759, on établit même pour quelques-uns (les palatins) un enseignement spécial qui en 1767 comptait 36 élèves sur 320.

Malgré tout, la vieille forteresse est encore debout. Dans le règlement de l'agrégation, qui doit recruter les nouveaux maîtres, en 1766, on voit figurer des thèmes et des versions, aucun exercice de composition française, les deux dissertations sont en latin [1]. Et le Président Rolland est obligé en 1783 de reprendre à peu près textuellement idées et regrets de Guyton de Morveau [2].

1. Titre IV, art. 2 et 3.

2. « Un autre objet au moins aussi essentiel me paroit aussi demander une réforme; je ne puis m'empêcher de regretter le peu de soin qu'on se donne pour apprendre aux enfans leur langue naturelle. L'Université annonce, à la vérité, qu'elle ne néglige point cette étude, mais j'en appelle encore à l'expérience, et quoiqu'il soit question de la Langue françoise dans le Plan proposé par l'Université, je ne vois point que les Professeurs en doivent suivre les leçons avec exactitude; je ne vois pas qu'elle marche d'un pas égal avec la Langue latine, et que dans les versions on soit aussi attentif à la pureté du style, qu'à la fidélité de la traduction. Il me semble que l'étude des Langues Françoise, Grecque et Latine, devroient aller de niveau, que ce seroit à la première qu'on devroit faire l'application des principes de la grammaire, qu'ils seroient alors plus faciles à entendre et à retenir, et que dans tout le cours des études, la Langue naturelle devroit être le point de comparaison auquel les autres seroient nécessairement rappelées. Il est utile pour quelques uns de connoître les Langues anciennes ou étrangères; il est nécessaire pour tous de savoir leur Langue naturelle, et les fautes de langage dans lesquelles nous tombons tous les jours, nous doivent rendre attentifs à préserver les Écoles d'une négligence aussi funeste et aussi inexcusable. En un mot, pour que les jeunes gens sachent bien, tant leur Langue, que ce qu'on leur montre, j'adopterois, sans aucune restriction ni modification, le Principe que M. de Morveau a établi dans plusieurs endroits de son Mémoire sur l'Éducation, qu'il est nécessaire d'apprendre en François ce qu'on apprend pour les choses mêmes. Si on s'occupoit davantage dans les études de Langue Françoise, les Maîtres et les Ecoliers se familiariseroient avec elle; nous ne leur verrions pas donner en toute occasion la préférence à la Langue Latine; soutenir, par exemple, que les Inscriptions ne peuvent être rédigées qu'en Latin. » (Président Rolland, *Plan d'éducat.*, p. 127.) On trouve à la suite une dissertation sur ce dernier point.

Un gros obstacle semble avoir été l'obstination des Facultés supérieures. Rolland cite timidement l'exemple de Vienne, où la future impératrice-reine avait décidé que des sept professeurs, celui de théologie polémique enseignerait en langue vulgaire (116). En droit, l'usage reste aussi à peu près constant [1]. En vain le roi, en nommant un siècle auparavant un professeur de droit français, qui professait en français, avait-il lui-même ouvert la voie [2]. Personne n'y était entré. Rolland a comme conscience de son impuissance. Il voit que ce qui empêche la Faculté des arts de donner en français l'enseignement philosophique (c'est-à-dire, ne l'oublions pas, l'enseignement de certaines sciences aussi bien que de la philosophie proprement dite), c'est l'usage des Facultés supérieures. « Il faut que leurs disciples s'accoutument de bonne heure à parler la langue qui y est en usage. » Il dit qu'on ne saurait concevoir combien cet usage est nuisible à la perfection de notre langue qui s'enrichirait par l'exercice, et que l'argumentation pourrait rendre plus claire et plus précise. Et cependant il n'ose rien demander, sinon une réforme de détail, peut-être intéressante en ce qui concerne la politique, insignifiante autrement [3]. Pour l'ensemble, il se résigne : « Je croirois utile, dit-il, en propres termes, de laisser à ces Ecoles leur ancien usage ». Peut-être sentait-il que ces vieux organismes, à peu près morts, comme les récentes études de M. Liard l'ont montré, étaient incapables d'une pareille transformation.

1. Cf. Le Roy (?), *Let. d'un professeur*, p. 279 : Les traités (de philosophie) doivent être en latin, pour bien des raisons. C'est la langue des théologiens, c'est celle des institutions, des canonistes. Le 8 mars 1764, les professeurs de Bourges demandent seulement au parlement d'ordonner que l'un des quatre professeurs et docteurs régent de droits civil et canonique enseignent en françois le Droit public, les Libertés de l'église gallicane, et les quatre propositions du clergé de 1682. (Rolland, *Plan d'éduc.*, 485.)

2. Ce professeur était Launay. Le 28 décembre 1680, il ouvrit son cours en français : Aujourd'hui, que nous voyons notre langue élevée presque à la hauteur de la grecque et de la latine, aujourd'hui qu'elle est si opulente et si noble, ne seroit-ce pas lui faire une grande injure que d'avoir recours à une langue étrangère pour représenter une jurisprudence qu'elle a formée, qu'elle a revestue de tous les ornements qui peuvent la rendre agréable, qu'elle a enrichie de tous les termes nécessaires pour la rendre intelligible à tout le monde? (Jourdain, *Hist. de l'Univ.*, 251.)

3. Si l'on adoptoit ce qu'a proposé relativement aux quatre articles du clergé le Bailliage de Tours, on pourroit ordonner qu'ils seroient traités, discutés et soutenus dans notre Langue naturelle; il me semble que ce « mezzo termine » concilieroit tout. (*O. c.*, seconde partie, *Méth.*, 143.)

On voit, en tout cas, que l'opposition venait moins de la Faculté des arts que des autres. Sans doute le français n'avait pas vaincu dans les collèges. Encore y avait-il été accepté; ailleurs il n'avait à peu près rien obtenu [1].

La Révolution. Hostilité contre le latinisme. — Les Cahiers que nous avons sont peu explicites sur les questions de programmes d'enseignement. A peine un ou deux se prononcent-ils contre la méthode qui consume les premières années de l'homme dans l'étude aride d'une langue morte (*Arch. parl.*, II, 405 et 663). Mais la suite des événements n'en amena pas moins, là comme ailleurs, un bouleversement complet.

Il était en effet dans l'idée de tous ceux qui ont pris part à la réorganisation de l'instruction publique de « secouer le joug du latinisme. » On le voit dans le rapport mémorable de Condorcet. Lavoisier, Romme, d'autres encore s'en sont expliqués avec véhémence [2].

L'enseignement exclusif de la langue latine s'explique, dit Lavoisier, par la vue qui a guidé ceux qui ont institué autrefois l'éducation publique : faire des moines, des prêtres et des théologiens. Pour « former des citoyens [3] », il faut rompre avec cette coutume. Romme suppose même que le maintien de la tradition n'a été assuré que par le désir de garder la jeunesse dans une ignorance présomptueuse et crédule, somme toute pour « voiler au peuple les moyens employés afin de prolonger son ignorance et ses querelles, ses maux et sa crédulité [4] ». Un écrit posthume attibué à Mirabeau y voit sinon une telle perfidie, du moins des dangers très réels : « Les hommes qui

1. Voir à la veille de la Révolution les plaintes de Mercier, dans son *Tableau de Paris*, chap. LXXXI et CXVIII, et une sortie très violente, p. 23, et 48 du *Rêve d'un pauvre gâcheux sur les défauts de l'éducation des pensions, mis au jour par le savetier d'à côté* (Berne et Paris, Cailleau, 1788). Cf. au contraire en 1785 l'hommage rendu aux Universités par De Piis, *Harm. imit. de la l. fr.*, p. 5, v. 4, et la note.

2. Voir Daunou, *Let. sur l'éducation*, 1789, dans le *Journal encyclopédique*, 103, 287, 465. On lit p. 466 : « Le jargon demi latin de nos écoles devait-il donc subsister jusqu'à la fin du XVIIIe siècle? Pourquoi, lorsque la langue françoise est si propre aux matières philosophiques, s'obstiner à les revêtir de la plus insipide latinité? N'est-il pas évident, que, sans cet usage ridicule, on peut apprendre très solidement la langue de Cicéron et de Virgile? »

3. Lavoisier, *Réflexions sur l'instruction publique*, dans Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention*, II, LVIII. Je citerai désormais cette excellente collection par l'abréviation suivante : Guil., P. v. I. p. Leg. ou Conv.

4. Rapport de Romme, Guil., P. v. I. p. Conv., I, 203.

réfléchissent savent combien il est difficile de donner à la plupart des idées un certain degré de précision dans une langue étrangère, combien, au contraire, il est facile de la faire servir à jeter du vague sur les notions les plus simples[1] ». En outre, sans le perfectionnement de la langue vulgaire, on espérerait en vain dissiper les erreurs du peuple, et ce perfectionnement est l'ouvrage d'une culture assidue et méthodique. A force d'exprimer toutes sortes d'idées, on apprend à chercher les formes qui les reproduisent le mieux, et à bien limiter le sens des signes. Les progrès de l'art de la parole amènent à leur suite ceux de l'art de penser ou plutôt ces deux arts n'en font qu'un. »

En somme, réagir contre un régime et des influences fâcheuses et détestées, émanciper l'école de l'Église, faciliter et abréger l'instruction, éloigner des esprits un certain nombre de chances d'erreurs en substituant une langue parfaitement connue à une langue étrangère, assurer par les progrès mêmes de cette langue de nouveaux progrès de l'esprit d'analyse, qui est indispensable à un peuple libre, voilà quelques-uns des avantages attachés à la substitution du français au latin dans l'enseignement. Tout n'est pas chimérique, tant s'en faut, dans ces considérations.

Je n'ai pas à juger ici l'œuvre scolaire de la Révolution, ni à prononcer si, comme on le dit, elle a plus ruiné qu'édifié. En effet pour l'objet qui m'occupe, tout fut utile, les suppressions au moins autant que les créations. Il est évident que l'interruption même que les grands événements politiques mirent entre l'abolition de l'ancien système d'éducation et l'édification du nouveau fut excellente. Quand les écoles se rouvrirent un peu partout, soit sous la direction des *instituteurs*, soit même avec leurs anciens maîtres d'école, la sécularisation étant faite, la nécessité de servir la messe et de chanter au lutrin une fois écartée, les raisons qui engageaient autrefois le maître d'école à enseigner à lire en latin d'abord parurent quelque peu obscures; dans les Écoles centrales substituées aux collèges, l'utilité de disserter sur la chimie de Lavoisier ou le système métrique en latin eût eu quelque peine à s'imposer aux nou-

1. *Archiv. parl.*, XXX, 516.

veaux maîtres et peut-être aux anciens. Et quand les lycées furent établis, les collèges rouverts, personne ne vit plus même comme possible ce qui, sans ce changement brusque, eût longtemps été considéré comme indispensable. Plus tard on restaura, là comme ailleurs; la tradition latine fut au nombre des choses brisées qu'il était impossible de rétablir sous leur ancienne forme.

On n'attend pas que j'énumère toutes les mesures qui furent prises par les Assemblées pour assurer la prépondérance du français. Il y en eut qui nous paraissent bien peu importantes aujourd'hui, mais qui avaient agité le monde des lettres : comme celle des inscriptions. Il fut décrété le 10 janvier 1794, sur la proposition de Grégoire, que la langue nationale y serait désormais seule employée [1].

Dans les écoles de tout ordre, il fut également prescrit qu'on enseignerait dorénavant en français. A dire vrai, l'initiative venait quelquefois de ces écoles mêmes, tant on sentait que cette substitution de langue était aussi une forme de l'esprit nouveau. Dès le mois de décembre 1789 l'Université de Paris, sur une pétition des élèves de philosophie, avait chargé des maîtres de composer en français de nouveaux ouvrages élémentaires [2]. A Sorèze, en 1792, on cessa, suivant l'expression d'un des chefs, de subordonner aux progrès dans le latin des connaissances qui en étaient indépendantes. En 1793, on voit le collège du Mans envoyer une adresse à la Convention et signaler parmi toutes les améliorations qu'on y enseigne la politique et la philosophie dans la langue dont l'étude doit être la plus familière à tout le monde [3]. Le Collège de France, le seul établissement peut-être dont l'esprit fût apprécié par les révolutionnaires, devient, à partir de 1791, tout français [4].

1. Voir Guil., P. v. I. p. Conv., III, 71. La Convention renvoie le 2 frimaire an II au Comité d'Instruction publique la proposition de faire effacer toutes les inscriptions latines. Boutroue est nommé rapporteur le 15 frimaire (*ib.*, p. 69); à la séance du 7 nivôse (27 déc.) un membre demande qu'elles soient toutes supprimées (*ib.*, p. 217). Le 19 nivôse (*ib.*, p. 257), Grégoire est chargé de présenter un décret. Le rapport est fait le 21 nivôse et le décret adopté (Guil., *ib.*, 260).

2. Voir Jourdain, *Hist. de l'Univ.*, p. 485.

3. Guil., P. v. I. p. Conv., II, 613, 25 août.

4. Mais bien des collèges durent persister jusqu'au bout dans la vieille routine.— Chauveau, principal à Poitiers, écrit le 2[e] jour des sans-culottides de

Au reste des articles portant obligation de faire tous les cours en français figurent dans tous les plans [1], dans celui de Talleyrand [2], comme dans celui de Condorcet [3], jusqu'au jour où il devient inutile de rien spécifier à ce sujet, la chose s'entendant d'elle-même. Et on sait qu'ici la pratique fut conforme à la doctrine. Dans les nouvelles écoles, normales, centrales, plus tard dans les lycées, les cours furent en français [4].

L'enseignement du français. — L'obligation d'enseigner le français méthodiquement n'est pas marquée moins fortement par les pouvoirs nouveaux; on le place non seulement tout en bas, à l'école primaire, mais même dans ce qui des écoles d'alors peut ressembler à notre enseignement secondaire et supérieur. Pour l'enseignement primaire, inutile d'insister. Une des tâches essentielles que tous les décrets et toutes les propositions attribuent aux instituteurs et aux institutrices c'est d'enseigner à parler et à écrire correctement [5]. A l'École normale de l'an II, Sicard est chargé du cours de grammaire générale et raisonnée, si cher aux savants du temps, et c'est le français qui lui sert de base. Il en est de même dans les Écoles centrales pourvues chacune d'une chaire de grammaire générale : les études latines y étant très faibles, c'est encore le français qui y est l'objet principal de l'analyse. Il y a mieux [6], et

l'an II, que la science de la langue latine est la seule qui soit en usage dans ses six classes (*Rec. des lettres de Grégoire*, lettre inédite, p. 526 du manuscrit).

1. *Archiv. parl.*, XXX, 516. Projet de décret, titre II, 2 : L'Assemblée nationale enjoint aux professeurs de théologie d'enseigner à l'avenir en français. École de médecine, art. 21 : L'enseignement de la médecine et de la chirurgie, ainsi que tous les examens pour les graduations, se feront en français. Les thèses ou dissertations des candidats seront écrites dans la même langue.

2. Proj. de Talleyrand, *ib.* Écoles de médecine, art. 17. — Écoles pour l'enseignement du droit, art. 4. Les leçons se feront en français.

3. Rapport, titre IV, quatr. cl., art. 3. Les cours, dans tous les instituts, se donneront en français. Dans les lycées (c'est-à-dire nos Facultés) de même. Voir le titre VI, quatr. cl., art. 11. Les sciences et les arts seront enseignés en français dans tous les lycées.

4. Voir la loi du 7 ventôse an III.

5. Voir le projet de Talleyrand, celui de Ch. Duval (Guil., P. v. I. p. Conv., I, 564), celui de Delacroix (*ib.*, II, 99), le décret du 30 vend. an II (*ib.*, 679), le projet Michel-Edme Petit (*ib.*, III, 113), l'opinion de Baraillon (23 brum. an III), le décret du 27 brum. an III, titre IV, art. 2, § 4, etc.; cf. le chap. I, art. 5, qui stipule que les cours y seront donnés en français.

6. En germinal an X (1802), Duhamel, professeur de grammaire à l'École du Panthéon, publie un mémoire tendant à établir deux chaires au Collège de France, l'une d'analyse de l'esprit humain et l'autre de langue française (Paris, Remont et Desray), Mus. pédag., 39,269. Il avait fait, en 1790, un cours public et gratuit de français au collège d'Harcourt (Mon., VI, 196).

on voit poindre le projet d'un enseignement historique. Talleyrand chargeait un professeur d'enseigner : « la grammaire en général, la syntaxe des langues anciennes comparée avec celle des langues modernes, la grammaire française en particulier, la comparaison du français avec les langues vivantes, les variations du français à différentes époques. » En 1793 (le 28 sept.), le Comité d'Instruction publique reçut communication d'un mémoire de Maugard sur la nécessité d'étudier l'ancien langage français, et un tableau comparatif des langages des XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII et XVIIIe siècles. Le citoyen Maugard, bien accueilli par le Comité, fut admis à la barre de la Convention le 7 brumaire, et sa pétition est insérée au Bulletin le jour suivant. Il y est dit, parmi d'autres choses moins originales et du goût de l'époque : « Vous faire sentir la nécessité d'avoir recours aux anciens monuments pour trouver la vérité, c'est vous convaincre de celle d'en entendre et par conséquent d'en étudier l'idiome; cette étude, qui peut être rendue très facile, serait d'ailleurs utile aux progrès des lettres, et propre à enrichir notre langue moderne d'une multitude de termes énergiques qui n'ont pas été remplacés, et qui méritent bien de revoir le jour [1]. »

Enseignement des éléments à l'école, étude raisonnée dans les écoles centrales, étude théorique, comparée et historique du français tout au sommet, il y a là le plan d'un enseignement complet. Il ne fut jamais complètement organisé, bien entendu, il ne l'est pas encore.

Le français langue nationale. Mesures contre les idiomes étrangers. — Ce n'est pas au latin seulement que s'en prirent les révolutionnaires. Ils entendirent aussi ruiner les « idiomes étrangers », dont la persistance compromettait en France l'unité de langage. La chancellerie royale avait, sous ce rapport, donné l'exemple. L'édit de 1621, portant création du parlement de Pau, y avait prescrit l'usage exclusif du français. En 1633, un nouvel édit interdit l'usage du flamand dans la ville d'Ypres et toutes les autres châtellenies de Flandre. Un arrêt du conseil du 30 janvier 1685 faisait défense à tous juges, magistrats, baillis, notaires, greffiers et autres de recevoir aucun

1. Voir, sur cette affaire, Guil., P. v. I. p. Conv., II, 512, et III, 66.

acte en allemand, à peine de nullité et de 500 livres d'amende. En février 1700, édit analogue relatif aux juridictions de Roussillon, Conflans et Cerdagne. Le 24 mars 1754, une déclaration enregistrée au Conseil souverain de Perpignan ne donnait plus que trois mois de délai pour que les actes en catalan fussent valables. Mais en fait ces mesures, d'apparence rigoureuse, n'étaient pas appliquées, et, l'assimilation linguistique n'ayant nullement été poursuivie avec méthode, l'Assemblée nationale se trouva en présence d'une grave difficulté. Il était possible au gouvernement royal d'administrer des provinces de langue étrangère; il était au contraire difficile de faire comprendre les grands événements qui s'accomplissaient à des gens qui ne pouvaient lire les feuilles publiques, et il était dangereux de tout bouleverser sans qu'ils pussent se rendre compte des motifs et des avantages de la révolution.

Au premier moment, on résolut de se servir de traductions. Le 14 janvier 1790, sur la proposition de Bouchette, il fut décidé que l'instruction sur les nouvelles municipalités serait mise en flamand et en allemand. Le soir du même jour, sur la proposition de Duport, la mesure fut généralisée, et il fut décrété que le pouvoir exécutif ferait traduire dans tous les idiomes les décrets de l'Assemblée[1]. Cette décision ne pouvait être que temporaire, elle fut cependant reprise, sur la proposition de Dentzel, en 1792.

Mais la Convention était à peine réunie depuis un mois que la question fut posée autrement. Le 22 octobre 1792, le Comité d'instruction publique chargea son président, Arbogast, de présenter des articles additionnels à la loi concernant les écoles primaires, pour les citoyens qui n'entendaient point la langue française[2]. Adoptés par le Comité, rapportés à l'Assemblée successivement par M.-J. Chénier et par Lanthenas, ils furent incorporés au projet de décret dont le titre I seul fut voté. Ils portaient en substance que l'enseignement de la lecture et de l'écriture se ferait en français, que pour le reste on emploierait concurremment le français et l'idiome du pays, « autant qu'il seroit nécessaire pour propager rapidement les

1. *Archiv. parl.*, XI, 182 et 185.
2. Guil., P. v. I. p. Conv., I, 13.

connaissances utiles[1] ». Ces demi-mesures ne pouvaient satisfaire des hommes dont un des principaux ennemis était le fédéralisme, et qui, ayant à défendre la France contre l'étranger, devaient haïr tout ce qui semblait favoriser des connivences. Les divers projets de Serre[2], de Dupont[3], imposent la langue commune. Ce fut les 5, 7, 9 brumaire an II (26, 28, 30 oct. 1793) que, sur la proposition de Romme, la Convention vota les décrets complémentaires de celui du 30 vendémiaire (21 oct.) relatifs à l'organisation des écoles. Les articles 6 et 7 sont formels, le premier répète l'article I du projet Arbogast-Lanthenas : L'enseignement public est partout dirigé de manière qu'un de ses premiers bienfaits soit que la langue française devienne en peu de temps la langue familière de toutes les parties de la République. Dans toutes les parties de la République, l'instruction ne se fait qu'en langue française.

Ces prescriptions générales ne parurent bientôt plus suffire. Barère dénonça, le 8 pluviôse an II (28 janv. 1794), le péril que faisaient courir à la République les idiomes anciens, welches, gascons, celtiques, wisigoths, phocéens et orientaux. Se fondant sur les rapports des représentants, il affirmait qu'ils avaient empêché la Révolution de pénétrer dans neuf départements importants. En Bretagne, les prêtres, à l'aide du bas-breton, dirigent les consciences, empêchent les paysans de connaître les lois et d'aimer la République. Dans le Haut et le Bas-Rhin, c'est l'identité de langage qui a fait appeler le Prussien et l'Autrichien en Alsace, qui a ensuite poussé le paysan à émigrer. Les Basques, avec leur langue sonore et imagée, regardée comme un héritage des ancêtres, restent sous la domination des prêtres, alors qu'ils ont montré de quel dévouement ils étaient capables pour la République, en la défendant le long de la Bidassoa. En Corse, Paoli, « Anglois par reconnaissance, dissimulé par habitude, faible par son âge, Italien par principe, sacerdotal par besoin, se sert de l'italien pour pervertir l'esprit public ». En somme, « le fédéralisme et la superstition parlent bas-breton ;

1. Guill., P. v. I. p. Conv., p. 70. Voir à la page 79 l'exposé des motifs de Lanthenas.

2. *Ib.*, p. 288, art. 6. Le projet a été imprimé vers juin 93, mais préparé sans doute fin 92.

3. *Ib.*, 672, art. 11. « La République étant une et indivisible, l'éducation se fera dans la langue française, commune à la grande majorité des citoyens. »

l'émigration et la haine de la République parlent allemand ; la contre-révolution parle italien, et le fanatisme parle basque. Brisons ces instruments de dommage et d'erreur. La monarchie avait des raisons de ressembler à la tour de Babel ; dans la démocratie, laisser les citoyens ignorants de la langue nationale, incapables de contrôler le pouvoir, c'est trahir la patrie, c'est méconnaître les bienfaits de l'imprimerie, chaque imprimeur étant un instituteur de langue et de législation. Le français deviendra la langue universelle, étant la langue des peuples. En attendant, comme il a eu l'honneur de servir à la déclaration des droits de l'homme, il doit devenir la langue de tous les Français. Chez un peuple libre la langue doit être une et la même pour tous [1]. »

Cette violente diatribe semble bien s'inspirer [2] d'une adresse que le grammairien Domergue, alors employé du Comité, lut au Conseil général de la commune de Paris le 23 pluviôse, et qu'il destinait aux communes et aux sociétés populaires de la République. Bien que la conclusion soit autre et que Domergue propose d'autres moyens que Barère — à savoir la publication périodique d'un journal [3] — pour unifier la langue, l'exposé des motifs est sensiblement le même. Quoi qu'il en soit, il fut décidé, sur la proposition du Comité de salut public, que des instituteurs de langue française seraient créés dans un délai de dix jours, dans tous les départements dont les habitants parlaient bas-breton, italien et allemand [4]. Un décret du 30 pluviôse y

1. Guil., P. v. I. p. Conv., III, 349-354.

2. Le post-scriptum de cette adresse fait allusion au vote du 8 pluviôse, mais il a été ajouté après coup. Domergue fut destitué le 21 ventôse.

3. Domergue propose de faire un journal contenant la grammaire, le vocabulaire, la grammaire raisonnée, la solution des différentes difficultés, le commentaire grammatical des auteurs célèbres, et enfin le recueil des meilleurs morceaux d'éloquence et de poésie, avec des notes didactiques. La propagation de notre langue lui paraît à lui aussi « un *conducteur électrique* de la liberté, de l'égalité et de la raison, capable de contribuer à la régénération publique de l'Europe ».

4. Art. 1. Il sera établi dans dix jours, à compter du jour de la publication du présent décret, un instituteur de langue françoise dans chaque commune des départements du Morbihan, du Finistère, des Côtes-du-Nord, et dans la partie de la Loire-Inférieure dont les habitants parlent l'idiome appelé bas-breton.

Art. 2. Il sera procédé à la même nomination d'un instituteur de la langue françoise dans chaque commune de campagne des départements du Haut et Bas-Rhin, dans le département de Corse, dans la partie du département de la Moselle, du département du Nord, du Mont-Terrible, des Alpes-Maritimes et des Basses-Pyrénées, dont les habitants parlent un idiome étranger.

Art. 4. Ils seront tenus d'enseigner tous les jours la langue française et la Décla-

ajouta ceux où on parlait catalan. Outre l'instruction à donner aux enfants, lesdits instituteurs devaient, les jours de décade, « donner lecture au peuple et traduire vocalement les lois, en préférant celles qui étaient analogues à l'agriculture et aux droits des citoyens ». Les Clubs étaient invités à collaborer à cette œuvre, et le Comité de Salut public était chargé de prendre toutes les mesures nécessaires[1]. C'était là la difficulté; eût-on disposé non de dix jours, mais de dix mois, il était impossible d'improviser ce personnel bilingue. Le 1er messidor le Comité d'instruction publique préparait bien un projet de décret portant création d'Écoles normales où seraient formés les instituteurs. Mais, sauf à Strasbourg, où Simond essaya de fonder une école normale[2], le projet ne semble pas avoir reçu de sanction. Celui de pluviôse resta par suite lettre morte. Et la loi du 27 brumaire an III accepta raisonnablement que l'idiome du pays pourrait être employé comme moyen auxiliaire[3]. Le français restait la langue essentielle. C'était tout ce qu'on pouvait imposer et prétendre. Il n'avait pas été inutile pourtant de montrer le but.

Dans l'administration on voulut opposer la même rigueur, au cours de l'an II. Le 2 et le 16 thermidor, on s'occupa, sur le rapport de Merlin de Douai, au nom du Comité de législation, de rendre obligatoire la langue française pour tous les actes. Merlin connaissait assez bien la politique suivie par les rois à cet égard, et loin d'opposer les devoirs des républicains aux pratiques des tyrans, il rappelait avec à-propos l'ordonnance de

ration des droits de l'homme alternativement à tous les jeunes citoyens des deux sexes, que les pères, mères et tuteurs sont obligés d'envoyer dans les écoles publiques.

Les jours de décade, ils donneront lecture au peuple et traduiront vocalement les lois de la République, en préférant celles qui sont analogues à l'agriculture et aux droits des citoyens.

Art. 5. Les sociétés populaires sont invitées à propager l'établissement des clubs pour la traduction vocale des décrets et des lois de la République, et à multiplier les moyens de faire connoître la langue française dans les campagnes les plus reculées.

Le Comité de Salut public est chargé de prendre à ce sujet toutes les mesures qu'il croira nécessaires. Proc. v. de la Conv., XXX, 191, dans Guil., P. v. I. p. Conv., III, 348. Le 30 pluviôse, on étendit la mesure à la Meurthe et aux Pyrénées-Orientales.

1. Il existe une circulaire du Comité relative à cet objet et envoyée aux Agents nationaux près des communes. Elle porte le n° 1349 et est datée du 28 prairial.

2. Dupuy, *Le Cent. de l'Ec. norm.*, p. 43.

3. Gréard, *La législ. de l'instruction primaire*, p. 103.

Villers-Cotterets et celles qui l'ont suivie, et il concluait qu'on avait bien le droit pour consolider la liberté du peuple d'employer les mesures autrefois mises en œuvre « pour river les fers de ceux qu'on osoit appeler des sujets ». Un décret défendit l'emploi d'aucun idiome autre que le français, même sous seing privé, et interdit l'enregistrement des actes faits en violation de la loi, à peine de destitution et de six mois de prison. Mais des réclamations vinrent, en particulier d'Alsace, et il fallut surseoir. Le 16 fructidor, il fut décidé qu'on demanderait un nouveau rapport, qui ne fut jamais fait, et l'affaire ne fut reprise que le 25 prairial an XI. L'arrêté rendu alors était beaucoup moins exclusif. Il tolérait que la traduction des actes en langue du pays fût inscrite en marge de la minute par les officiers publics, et reconnaissait la validité des actes sous seing privé non écrits en français. Encore la grande extension du territoire obligea-t-elle bientôt à de nouvelles concessions. Des décrets successifs, tout en maintenant la langue française en principe, admirent dans les pays de langue italienne, allemande, flamande, hollandaise, qui avaient été conquis, l'emploi de la langue indigène jusque dans les actes publics et privés. En Toscane, le libéralisme alla même plus loin, et, considérant que les peuples de ce pays sont ceux qui parlent le dialecte italien le plus parfait, et qu'il importait à la gloire de l'empire et à celle des lettres que « cette langue élégante et féconde se transmît dans sa pureté », l'empereur signa un décret mettant sur le même pied le toscan et le français.

Projet d'anéantissement des patois. — Il semble que ce soit Talleyrand qui ait eu l'honneur de poser le premier devant les assemblées révolutionnaires la grosse question de la suppression nécessaire des patois[1] (10 sept. 1791). Mais, à cette date, Grégoire avait déjà depuis longtemps commencé de s'en occuper[2]. Le 13 août 1790, il avait envoyé par toute la France

1. Sur tout ce qui suit voir *Lettres à Grégoire sur les patois de France* (1790-1794), publiées par A. Gazier, Paris, 1880, in-8.

2. Assemblée nationale, 10 sept. 1791. Rapport au nom du Comité de constitution, par Talleyrand-Périgord, anc. évêque d'Autun (*Arch. parl.*, 1re série, XXX, p. 447 et suiv.) :

« Une singularité frappante de l'état dont nous sommes affranchis est sans doute que la langue nationale, qui chaque jour étendoit ses conquêtes au delà des limites de la France, soit restée, au milieu de nous, comme inaccessible à un

une série de 43 questions relatives au patois et aux mœurs des gens de la campagne. Une grande partie de ces questions pourraient être d'un philologue uniquement occupé à se renseigner sur l'état des dialectes, leurs caractères, les sources où on peut les étudier. Certaines dénoncent déjà que cette enquête a un but « d'utilité publique », telle par exemple la 29e : « Quelle seroit l'importance religieuse et politique de détruire entièrement ces patois? »

Nous n'avons pas toutes les réponses que reçut Grégoire. Mais celles qui ont été publiées attestent d'abord qu'on ne parlait universellement français presque nulle part[1], sauf dans le centre. Ailleurs, en pays de langue d'oui, les villes seules et quelquefois leur banlieue usaient du français, quelques-unes depuis peu de temps[2]. En pays de langue d'oc, les villes même qui le parlaient étaient une faible exception. Partout le patois régnait en maître, tout en s'imprégnant de plus en plus de français[3].

Quelques-uns des correspondants de Grégoire estiment qu'il n'est d'aucune importance de détruire les patois[4]. Quelques-

si grand nombre de ses habitants, et que le premier lien de communication ait pu paraître, pour plusieurs de nos confrères, une barrière insurmontable. Une telle bizarrerie doit, il est vrai, son existence à diverses causes agissant fortuitement et sans dessein; mais c'est avec réflexion, c'est avec suite que les effets ont été tournés contre le peuple. Les écoles primaires vont mettre fin à cette étrange inégalité : la langue de la constitution et des lois y sera enseignée à tous, et cette foule de dialectes corrompus, dernier reste de la féodalité, sera contrainte de disparaître; la force des choses le commande. »

1. La première question de Grégoire : L'usage de la langue française est-il universel dans votre contrée? a été mal comprise assez souvent. Il faut rapprocher les réponses faites à la 19e : Les campagnards savent-ils également le français? Il faut du reste se servir avec prudence des indications des correspondants de Grégoire, qui ont toutes sortes de parti pris, sont souvent très ignorants, ou se croient trop savants. Ainsi le conventionnel Colaud de la Salcette répond : « L'usage de la langue française est universel, tout le monde l'entend dans le district de Die, et dans tout le département de la Drôme ». C'est déjà une première équivoque; il ne s'agit pas de savoir si on l'entend, mais si on en use. Elle s'accuse à la page suivante : « Tous les paysans parlent patois, même dans les villes; mais tous entendent le français. » Le correspondant poitevin répond que les paysans parlent français, mais il ajoute : « puisque leur langage ordinaire n'est qu'un français altéré et corrompu. » Ces mots ôtent toute valeur à sa réponse.

2. En Armagnac, quelques progrès depuis trente ans. Des gens, à Auch surtout, l'écrivent parfaitement. A Bordeaux, à Mont-de-Marsan, c'est le peuple qui parle patois. En Périgord, les bourgeois parlent français, tandis que vingt ans auparavant il était ridicule de francimander. En Limagne, le français gagne aussi dans les villes. A Limoges, en 1789, on prêchait encore en patois à l'église Saint-Pierre.

3. Là-dessus les réponses sont à peu près unanimes, du Morbihan à la Bourgogne, de la Picardie au Languedoc.

4 En Provence, en Dauphiné, en pays wallon.

uns même s'épouvanteraient du succès pour les mœurs et la religion [1]; presque tous proclament qu'un immense bienfait résulterait de cette assimilation linguistique, et leurs lettres n'ont dû que confirmer Grégoire dans son dessein.

Quant à la mise à exécution de ce projet colossal, Grégoire put en examiner à bon escient les difficultés. A l'extrême Nord et à l'extrême Midi on lui soulignait la presque impossibilité de parvenir à un résultat. Il n'y a, en pays wallon, lui écrivait-on, ni cour, ni foyers de civilisation purement française, ni sociétés littéraires; les habitants s'occupent peu de questions d'art, où la langue importe, et le français est pour eux trop surchargé de règles. Du reste le wallon est très riche, très énergique et très doux. De Provence un « félibre » avant la lettre lui répondait : « Pour détruire le patois, il faudrait détruire le soleil, la fraîcheur des nuits, le genre d'aliments, la qualité des eaux, l'homme tout entier. »

Plus décourageante encore que ces objections était la variété des moyens proposés ailleurs : de partout on signale que la persuasion seule, dont l'action est lente, pourra réussir, et que des lois échoueraient; qu'il faut changer les habitudes du clergé et interdire prônes, exercices, catéchismes en patois [2], exclure en même temps les patois des tribunaux et des actes civils, organiser un plan d'éducation à l'aide de prix, d'ouvrages élémentaires, d'instituteurs purement français, hâter la distribution dans les campagnes de livres français, relatifs à l'agriculture, au commerce, à la religion, à la constitution, multiplier les voies de communication, etc. Tout cela n'était pas œuvre d'un jour et ne pouvait s'organiser par décret. Grégoire pourtant ne se découragea pas.

Quand Barère avait proposé, en pluviôse, de créer des instituteurs dans les pays où il était parlé des idiomes étrangers, un membre avait introduit un amendement pour étendre cette mesure, c'est-à-dire, visiblement, pour s'attaquer aux dialectes. Barère craignit qu'on risquât tout à vouloir trop faire, et combattit la motion. Grégoire y revint. Il avait déjà exprimé dans la

1. A Saint-Claude, en Poitou, à Tréguier.
2. Salins demande même qu'on hâte l'éclosion d'une liturgie en langue française.

séance du 30 juillet 1793 son espoir de voir disparaître les jargons locaux, et marqué l'importance de la question [1]. Il recommença, le 6 et le 18 prairial an II (juin 1794). Le discours qu'il prononça à cette occasion à la Convention est célèbre. Fait à la fois pour une réunion des Jacobins et pour une académie, il aurait de quoi surprendre, si on ne savait que la Convention, comme le dit Grégoire lui-même, « au milieu des orages politiques, tout en tenant d'une main sûre le gouvernail de l'État, prouvait que rien de ce qui intéresse la gloire de la nation ne lui est étranger ». Grégoire a fait deux parties distinctes de sa harangue : la seconde, où il examine les moyens de révolutionner la langue, sera étudiée ailleurs. La première est consacrée à montrer qu'il faut l'uniformiser. Grégoire, qui a lu Rivarol, peut-être même Charpentier, commence par constater que la langue française est, de l'assentiment de tous les peuples, devenue « classique » en Europe. Si notre idiome a reçu un tel accueil des tyrans et des cours, à qui la France monarchique donnait des théâtres, des pompons, des modes et des manières, quel accueil ne doit-il pas se promettre de la part des peuples à qui la France républicaine révèle leurs droits en leur ouvrant la route de la liberté [2] ! Mais par une fatalité dont les causes premières remontent aux origines de l'histoire de notre pays et aux invasions qu'il a subies, cet idiome ne règne pas encore sur son propre territoire. La féodalité, qui morcela la France, y conserva soigneusement la disparité d'idiomes, comme un moyen de reconnaître et de ressaisir les serfs primitifs. Il n'y a qu'environ quinze départements où le français soit parlé, encore avec des altérations. Nous n'avons plus de provinces et nous avons encore trente patois. « On peut assurer sans exagé-

1. Lequinio parle incidemment de la question dans son plan d'éducation proposé le 2 juil. 1793; voir Guil., Pr. v. I. p. Conv., I, 547.

2. « Les connaissances utiles, comme une douce rosée, se répandront sur toute la masse des individus qui composent la nation; ainsi disparaîtront insensiblement les jargons locaux, les patois de six millions de Français qui ne parlent pas la langue nationale. Car, je ne puis trop le répéter, il est plus important qu'on ne pense en politique d'extirper cette diversité d'idiomes grossiers, qui prolongent l'enfance de la raison et la vieillesse des préjugés. Leur anéantissement sera plus prochain encore, si, comme je l'espère, vingt millions de catholiques se décident à ne plus parler à Dieu sans savoir ce qu'ils lui disent, mais à célébrer l'office divin en langue vulgaire. » Discours du citoyen Grégoire sur l'éducation, prononcé à la séance du 30 juil. 1793, dans Guil., *P. v.*, *C. I. p. Conv.*, II, 177.

ration qu'au moins six millions de Français, surtout dans les campagnes, ignorent la langue nationale, qu'un nombre égal est à peu près incapable de soutenir une conversation suivie; qu'en dernier résultat, le nombre de ceux qui la parlent purement n'excède pas trois millions, et probablement le nombre de ceux qui l'écrivent correctement est encore moindre. »

Il faut au contraire que tous les citoyens puissent se communiquer leurs pensées. Il faut que, dans un pays où l'accession aux charges a été rendue possible à tous, toute une majorité de citoyens ne soient pas placés dans l'alternative ou de les remplir mal ou d'en être exclus. Il faut que les décrets du pouvoir puissent être lus et compris de tous. Dans l'état des dialectes, des décrets seraient intraduisibles. Il faut que ces barrières qui empêchent l'amalgame politique tombent comme les autres pour effacer ce qui reste des préventions résultant des anciennes divisions provinciales. Il faut enfin que le français devienne familier, si on veut que l'agriculture, l'art nautique, les arts minéraux progressent, par la diffusion de livres dans les campagnes. Sans cette condition les progrès restent inconnus ou inintelligibles.

Les diverses objections faites à ce projet peuvent facilement se réfuter. En vain on allègue l'attachement et l'admiration des Méridionaux pour leur belle langue. D'Astros et Goudouli peuvent-ils se comparer à Pascal, Fénelon et Jean-Jacques? Nos frères du Midi ont abjuré et combattu le fédéralisme politique, ils combattront celui-ci. Les dialectes resteront d'ailleurs un utile objet d'étude pour le grammairien philosophe [1], ils pourront même servir à enrichir notre langue. On ne saurait pour cela prétendre à les maintenir. Sont-ils, comme on le dit, l'abri des bonnes mœurs? Mais le régime républicain va supprimer toutes les causes qui en amenaient la perversion.

Comment s'y prendre, disent quelques personnes qui reconnaissent l'utilité du principe? Les moyens sont divers. C'est le passage par l'armée, la diffusion de petits opuscules utiles, de

1. Le physicien J.-B. Leroy, dans une lettre publiée par M. Gazier, p. 323 des *Let. à Grég.*, appelle l'attention de Grégoire sur l'utilité des patois pour les recherches sur la langue nationale, et rappelle qu'il avait donné à Sainte-Palaye le conseil de les étudier.

bons journaux, des chansons choisies, semblables à celles où Lavater a célébré la République helvétique, le théâtre, d'où il faudrait exclure les personnages grotesques qui parlent jargon. Grégoire voudrait que les municipalités, les sociétés patriotiques prissent l'habitude de tenir leurs réunions en français. Au reste, quelques difficultés qui se présentent, « l'unité d'idiome étant partie intégrante de la Révolution, plus on opposera de difficultés, plus on prouvera la nécessité d'opposer des moyens pour les combattre ». Dans son désir de faire un peu de bien, si on ne peut obtenir un succès complet, Grégoire en arrive à se demander si on ne pourrait pas imposer à la nouvelle génération tout au moins de savoir sa langue, et il dit : « Dans certains cantons de la Suisse, celui qui veut se marier doit préalablement justifier qu'il a son habit militaire, son fusil et son sabre : en consacrant chez nous cet usage, pourquoi les futurs époux ne seraient-ils pas soumis à prouver qu'ils savent lire, écrire et parler la langue nationale ? » Ni la Convention ni Grégoire lui-même ne s'arrêtèrent à cette proposition originale. On s'en tint à mettre « l'idiome de la liberté à l'ordre du jour ». Une adresse aux Français fut adoptée, et fit appel à leur patriotisme et à « une sainte émulation pour bannir les jargons, derniers lambeaux de la féodalité et monuments de l'esclavage [1]. »

Inutile d'ajouter que ces velléités ne produisirent point de résultat immédiat. Aussi bien est-ce une puérilité que de reprocher à la Révolution de n'avoir pas créé tout en dix ans. Elle a marqué le but vers lequel, bon gré mal gré, nous marchons tous.

II. — Histoire interne de la langue.

Généralités. L'esprit de révolution et le langage. — C'est une erreur très répandue, malgré les protestations que Nodier a déjà fait entendre, que celle qui consiste à croire que la Révolution a bouleversé la langue elle-même. Quelques livres à titre trompeur, qui ont l'air de recueils de nouveautés gram-

1. *Anc. Monit.*, réimp., XX, 662.

maticales, et qui sont tout autre chose [1], ont dû contribuer à créer et à maintenir ce préjugé. Mais il naissait tout naturellement dans l'esprit de ceux qui n'ont pas étudié les faits : il semble en effet logique qu'un mouvement qui a tout emporté en France de ce qui paraissait le plus solide n'ait pas laissé debout le fragile édifice grammatical que la société polie et choisie des siècles précédents avait fait à son usage.

La réalité est tout autre. Sans doute il y a eu des changements et des nouveautés, mais M. Aulard, qui a apprécié très exactement les caractères linguistiques des diverses époques révolutionnaires, a rappelé à propos les mots d'un royaliste, fougueux adversaire de la Législative et de la Convention (Desmarais, *Ét. crit. des hist. de la Révol. fr.*, 1835, p. 124) : « La langue de Racine et de Bossuet, dit-il, vociféra le sang et le carnage ; elle rugit avec Danton, elle hurla avec Marat, elle siffla comme le serpent dans la bouche de Robespierre. Mais elle resta pure. » Le mot est juste dans l'ensemble, si on veut bien, suivant une remarque nécessaire, ne pas tenir compte des documents provenant des illettrés.

En pleine année 1791, Domergue est à Paris l'âme de tout un groupe d' « amateurs », qui continue à dogmatiser des participes. Il fait reparaître son journal, et il a des lecteurs, des correspondants même : un citoyen soldat du bataillon des Cordeliers, qui interroge sur le mot *inestimable* ; un Hugues de Saint-Cyran, qui se renseigne sur la position d'une virgule. Et la société qui s'intéresse à ce débat est la même qui se mêle aux affaires publiques, car il a été parié à ce sujet, et par six personnes, « la solde pour un an d'un garde national volant à la défense des frontières [2] ». Plusieurs, avec Chamfort, conçoivent

1. Par exemple, le *Dictionnaire laconique, véridique et impartial, ou étrennes aux démagogues sur la Révolution française*... A Patriopolis... l'an troisième. Cf. *Dictionnaire national et anecdotique pour servir à l'intelligence des mots dont notre langue s'est enrichie depuis la Révolution*... Par M. de l'Epithète... à Politicopolis, 1790. L'ouvrage, d'après Quérard, est de Chantreau ; il s'y trouve un certain nombre de mots tels que : *arrêté*, *haut clergé*, *bas clergé*, *déficit*, *numéraire*, *question préalable*, etc. Mais c'est peu de chose. Le plus connu de ces ouvrages est celui de La Harpe : *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire*. Paris, Migneret, An V (1797). Mais il suffit de lire le sous-titre pour reconnaître qu'on a affaire à un pamphlet politique : *De la persécution suscitée par les barbares du* XVIIIe *siècle contre la religion catholique et ses ministres*. Quelques mots cependant sont utilement relevés. Voir Aulard, *Les orat. de la Législ. et de la Convent.*, I, 49.

2. *Journal de la langue françoise*, I, 123, et III, 59.

que l'Académie doit disparaître, mais ce n'est point parce qu'elle exerce une autorité, c'est tout au contraire parce qu'elle n'en exerce pas, et que « dans le moment où nos législateurs fondent la plus belle constitution et le bonheur de tous sur les débris de nos antiques chaînes, le sénat littéraire garde un silence coupable sur la législation gothique de notre langue[1] ». Le 23 avril, Domergue travaille, « sur l'invitation de plusieurs membres du Corps législatif, à réformer l'institution et à en faire une société ouverte et active ». Et trois mois plus tard, désespérant sans doute d'enlever à l'Académie son caractère littéraire, il propose d'en faire une autre, « qui travaille, sous les yeux du public, à la perfection de notre idiome ». En attendant, il fonde la *Société des amateurs de la langue*, avec ses divers comités : comité de principes, comité d'étymologie, comité de définition et de synonymie, comité de syntaxe, comité de prosodie et de prononciation, comité d'orthographe, comité de néologie, comité de rédaction. Cette « assemblée délibérante » devait se réunir le 1er octobre, 1, rue de Condé, chez lui-même [2]. Elle se réunit sûrement, mais je ne possède aucun détail sur les noms des membres et l'objet des séances [3].

Ce qu'on peut affirmer d'après le *Journal*, c'est que Domergue et les siens, s'ils n'étaient pas tout à fait fermés aux nouveautés (*Journ.*, I, 195), gardaient leurs principes, et n'avaient nullement été ébranlés par la tempête révolutionnaire. « Hé! messieurs, félicitons-nous de ne plus vivre sous le gouvernement de Louis XIV et de Louis XV, mais parlons toujours la langue des immortels écrivains qui ont fait la gloire de leur règne! » (I, 26.) « L'heureuse révolution dont nous sommes les témoins frappe notre esprit de tant d'idées inconnues qu'il faut absolument des termes ignorés de nos pères pour les rendre.... Mais la liberté littéraire a ses bornes, comme la liberté civile. (*Ib.*) Nos écrivains politiques gâtent assez la langue, sans que les académiciens aient besoin de s'en mêler (*Ib.* I, 82). »

En fait, les écrivains politiques eux-mêmes ne méritaient pas

1. *Journ.*, I, 116 ; II, 211.
2. *Ib.*, II, 122.
3. Dans une lettre du 25 prairial an II, Domergue invite Grégoire à la séance grammatico-poétique du septidi suivant (*Let. à Grég.*, p. 321). Dans une autre lettre du 11 messidor, Cabanis fait allusion à l'existence de la Société. (*Ib.*, p. 333.)

tout à fait les reproches des puristes ; ils ne les méritèrent même jamais, car si parfois ils « gâtaient la langue », c'était sans intention de lui faire tort, dans la hâte du travail et l'entraînement de la lutte. On pourrait donner toutes sortes de preuves que ceux d'entre eux qui avaient reçu quelque culture se montraient, quelquefois presque au même degré que des grammairiens, soucieux de la pureté. Le 19 mai 1792, on rit de Merlin qui avait employé à la tribune le mot de *publiciste*, réputé nouveau. Et en fait Robespierre, Vergniaud, Saint-Just, Danton se gardent de ces innocentes témérités. On peut, dit Aulard, parcourir leur œuvre sans rencontrer un seul vocable créé par ces orateurs. C'est plutôt le reproche contraire qu'il faudrait faire à Robespierre et à Vergniaud : devant les mots inventés récemment pour exprimer des choses nouvelles, leur goût académique hésite, recule, et classiquement tourne cet écueil au moyen d'une périphrase. (*Orat. de la Législ. et de la Conv.*, I, 49.)

Si, ajoute le même, des écrivains de dernier ordre, des rapporteurs de questions techniques abusent des nouveautés, on voit des esprits hardis et peu suspects s'arrêter par scrupule grammatical. Est-ce crainte que les mots mal reçus ne nuisent aux idées? est-ce tradition et éducation? En tout cas il n'est pas jusqu'à Bonneville qui ne se corrige, à certains jours, plutôt que de risquer un barbarisme : « J'avais d'abord écrit : forcera la terre à se *déroiser*, à se *déprêtrailler*.... Dans la crainte que des lecteurs ineptes ne voulussent trouver obscures ou ridicules ces deux expressions, créées par un sentiment profond de nos malheurs, je n'ai pas osé les consacrer dans mon texte (Mercier, *Néologie*). Aussi ne faut-il pas prendre à la lettre les déclamations de Barère dans son discours de pluviôse (Guil., P. v. I. p. Conv., III, 350). Il avait beau proclamer que c'en était fait des puériles distinctions qui obligeaient à siffler la langue d'une manière particulière pour être un homme comme il faut, et ajouter que « l'orgueil même de l'accent plus ou moins pur n'existait plus, depuis que des citoyens rassemblés de toutes les parties de la République avaient exprimé dans les assemblées nationales leurs vœux pour la liberté », les propositions mêmes qu'il faisait en vue de détruire « l'aristocratie de langage » montrent qu'elle était debout. Et Chénier ne fut pas

le seul sans doute à se moquer de ce « sot fatras » (éd. Lemerre 1874, II, 203). Deleyre — peut-être « tenait-il un filet du gascon » — me paraît avoir traduit beaucoup plus naïvement le désir qui subsistait de bien parler la langue nationale, quand il demandait « qu'afin de répandre dans toute la République la pureté de la langue française, tant pour la diction que pour la prononciation, on envoyât les enfants du Midi dans les gymnases du Nord où l'on parle le mieux, et les enfants du Nord dans les gymnases du Midi, pour y porter le bon usage (*Idées sur l'éduc. nationale*, dans Guil., P. v. I. p. Conv., I, 667). C'est parce que la Convention n'avait pas abandonné ce préjugé qu'elle inscrivait parmi les gens de lettres auxquels des subventions étaient attribuées, les grammairiens Domergue, Pougens, Roubaut, d'Açarq (14 niv. an III) [1], qu'elle faisait enseigner la grammaire générale dans toutes les écoles centrales et plaçait la grammaire à la base de l'enseignement dans toutes les écoles.

Il importait de marquer ici fortement cet état de l'esprit général. Il explique d'abord pourquoi les changements ne furent pas très grands ; il explique aussi comment ceux mêmes qui proposèrent de révolutionner la langue n'avaient pas en réalité l'idée de la rendre libre, mais seulement de la précipiter violemment dans la voie où elle marchait de leur temps : vers la logique et vers la raison. Le moyen d'y réussir ne leur parut non plus jamais être de l'abandonner librement au progrès, mais de l'y contraindre par des décrets, en substituant à l'autorité académique une autre autorité, bien plus puissante et plus oppressive : l'autorité administrative. Je ne connais aucune tentative d'émancipation véritable, aucune proposition de remettre la langue purement et simplement à l'usage et au caprice de ceux à qui elle appartenait : je veux dire de ceux qui avaient à la parler et à l'écrire.

Projets de culture administrative de la langue. — 1° L'orthographe. — Dès 1791, dans le *Journal de la langue française*, Boinvilliers. posant la question devant de nouveaux juges, s'adresse aux « représentants de la nation » pour leur

1. Sous le Directoire Roullé, Guéroult, Boinvilliers, Blondin, Delormel sont de même récompensés.

demander de réformer les vices et les abus[1]. Sa « constitution », plus que timide et contradictoire, ne valait rien, mais l'idée que l'orthographe pouvait être refaite ou au moins modifiée par mesure administrative était nouvelle et féconde. Domergue inséra le projet de Boinvilliers, au grand scandale de nombreux lecteurs (*ib.*, II, 232), et bientôt Louis Verdure et lui reprirent la lutte contre le « monstre », avec l'intention de l'attaquer non plus « à coups d'épingle », mais à coups de massue[2].

Devant les assemblées, la question faillit être plusieurs fois posée. Daunou la porta au Comité d'Instruction publique[3]. Il s'en prend non plus aux objections des retardataires, mais à la seule qui soit réelle, à savoir qu'un changement dans l'orthographe doit entraver ou abolir l'usage des livres écrits suivant la méthode ordinaire. Or Daunou ne propose point d'imprimer désormais, même les lois, dans l'orthographe philosophique, mais bien seulement les livres classiques pour les enfants[4]. Pour

1. Voir II, 10. « Tandis que vous vous occupiez de la renaissance de l'État, je travaillais de mon côté à la régénération de la langue, et, s'il m'est permis de comparer les petites choses aux grandes, je puis, Messieurs, mais dans un autre sens, m'écrier avec vous : la Constitution est faite! » Cf. II, 109.

2. II, 198 et 228.

3. « Je réclame, dit-il, dans son *Essai sur l'Instruction publique* (sec. moitié de juil. 1793; Guil., *Pr. v. C. I. p. Conv.*, I, 594), comme un moyen de raison publique, le changement de l'orthographe nationale, et je ne crois pas cette proposition indigne d'être adressée à des législateurs qui compteront pour quelque chose le progrès, ou plutôt, si je puis m'exprimer ainsi, la santé de l'esprit humain. Il n'est point ici question de quelques corrections partielles, semblables à celles que l'on a tentées, et qui ne sont bien souvent que de nouvelles manières de contrarier la nature. Je demande la restauration de tout le système orthographique, et que, d'après l'analyse exacte des sons divers dont notre idiome se compose, l'on institue entre ces sons et les caractères de l'écriture une corrélation si précise et si constante, que, les uns et les autres devenant égaux en nombre, jamais un même son ne soit désigné par deux différents caractères, ni un même caractère applicable à deux sons différents. Cette analyse des sons de notre idiome, la philosophie l'a déjà faite ou du moins l'a fort avancée. Cette correspondance invariable entre la langue parlée et la langue écrite, il ne faut plus que la vouloir pour l'établir avec succès. Nous ne pouvons pas désirer, pour cette réforme importante, une plus favorable époque que celle où les préjugés se taisent, où les habitudes s'ébranlent, où l'on travaille enfin à régénérer l'instruction. »

4. « Lorsque, dans la méthode actuelle, un enfant sait bien lire le français, combien de temps lui faut-il pour se mettre au fait des caractères grecs et pour apprendre à les lire? Deux jours, ou quinze, si vous le voulez. Eh bien! il n'en faudra pas davantage pour qu'à la fin de leur éducation commune, à l'âge d'environ douze ans, vous donniez de même à vos élèves la clef de votre orthographe vulgaire, et que vous les mettiez en état de lire avec facilité des livres dont jusqu'alors ils auront fort bien pu se passer. Vous sentez qu'à cet âge votre système usuel de lecture pourra leur être enseigné sans péril, et que des esprits sains, pénétrants, actifs, n'y verront qu'une convention bizarre, qu'ils apprendront comme un fait, et qu'ils ne recevront pas comme une doctrine. »

les autres, il faut laisser agir le temps, la liberté et la raison [1].

Grégoire fit également allusion dans son rapport de prairial an II à la réforme, tout en écartant l'idée d'un bouleversement, et reçut à ce propos les félicitations de plusieurs correspondants [2].

A l'École normale de l'an III la question fut posée par Sicard dans les séances du quintidi, à propos de la discussion d'un des livres élémentaires dont la composition avait été prescrite [3]. Le 15 pluviôse, le professeur de grammaire générale proposa aux discussions des élèves, des « éléments de lecture et d'écriture » préparés par lui. Il ne s'y agissait de rien moins que d'une classification et d'une notation nouvelle des sons de la langue [4]. Timide encore par quelques côtés, l'essai de simplification et de régularisation de Sicard donna lieu à une discussion approfondie [5] où se mêlèrent non seulement des élèves inconnus, mais Garat et Volney. L'*e* muet arrêta d'abord l'attention. Il ne pouvait s'agir de le supprimer, c'était une « propriété nationale » (*Id.*, 111). L'un voulait le remplacer par un caractère spécial, l'autre par une apostrophe. En tout cas il paraissait juste de l'ôter de cette échelle des *e*, où sa place lui donne au delà de la Loire une valeur qu'il n'a pas en deçà [6].

Mais Volney ayant posé le principe « que c'est un vice radical dans un alphabet, de donner deux signes à des sons simples et un seul signe à des sons composés », Sicard exposa qu'en effet il y avait une réforme essentielle à faire dans l'alphabet, qui devait être entièrement refondu [7].

1. Il insère la réforme de l'orthographe dans son *Projet analytique d'une loi sur l'instruction publique.*

2. Voir dans les *Lettres à Grégoire* la lettre de Silex Cabanis (p. 331), et celle de Louis Mahier, très précise et très hardie (332-333).

3. Voir Dupuy, *L'école normale de l'an III*, 164 et suiv.

4. Nous ne l'avons pas en entier. Peut-être la substance en est-elle restée dans le *Manuel de l'enfance* que je n'ai pu trouver à la Bibliothèque nationale. En tout cas, nous savons qu'il maintenait *ph* = *f*, et *oient* dans les verbes (*Déb.*, II, 99).

5. Voir le livre des *Débats* des Écoles normales (II, 97), et la *Feuille de la République* du 18 pluviôse.

6. Crouzel, élève du département de Paris, principal du collège du Panthéon français, ci-devant Montaigu, prit thème de cette controverse pour adresser au citoyen Sicard une réclamation qui mérite de prendre place dans l'histoire de la langue auprès de la jolie lettre de Voiture sur le *car*. On la trouvera dans Dupuy, *o. c.*, p. 166.

7. Il serait convenable qu'il fût le même pour tous les peuples de la terre; au moins qu'il n'y eût pas contradiction dans une seule langue. Les consonnes devraient être mieux classées; enfin l'alphabet devrait être entièrement refait,

C'est alors que le vieux grammairien de Wailly intervenant, reprit son programme ancien, et déclarant qu'il fallait changer l'orthographe des ancêtres, comme on avait changé leur syntaxe, pour la rendre conforme à la lecture, il proposa un projet manuscrit. Encouragé, Sicard s'écria qu'il « allait tout dire ». Il « confessa » alors qu'il faut autant de signes que de prononciations différentes. Il n'avait pas osé proposer un nouveau syllabaire, il avait placé l'ancienne méthode à côté de la nouvelle, mais bien loin d'être contraire aux propositions du citoyen de Wailly, il les adoptait avec reconnaissance. Et dans une scène d'attendrissement, digne de celles qu'il avait déjà jouées en présentant à son auditoire ses sourds-muets, il proposa à l'admiration de l'Assemblée « ce vieillard vénérable, qui ne se faisoit pas grâce à lui-même, qui après avoir dicté sur la langue nationale des lois à toute l'Europe, devenu élève, loin de défendre son propre ouvrage, venait annoncer la résolution où il est de se réunir à nous pour élever un autre édifice sur les ruines du sien ». C'était bien là montrer que le temps était passé « des petites jalousies et des petites rivalités ! »

Le quintidi suivant, 25 pluviôse, devait être la nuit du 4 août de cette révolution grammaticale. Méhée, dans l'*Ami des citoyens* du 20, annonçait « qu'il allait se faire une révolution dans la langue comme dans le régime » ; il prétendait même que la Convention avait déjà tout approuvé et que par son ordre on fondait de nouveaux caractères pour les lettres destinées à partager le domaine envahi par cinq voyelles incapables de gouverner seules. (Dupuy, *o. c.*, 165-166.)

En réalité les cinq voyelles « intrigantes » triomphèrent complètement. Des hommes de lettres assistaient à la séance. Est-ce à leur intervention, est-ce seulement à l'opposition des élèves instituteurs, que ce projet vint se heurter? Il est intéressant en tout cas de savoir que le corps enseignant, réuni pour la première fois, comme il pouvait être réuni, repoussa absolu-

« et cet ouvrage, qu'on devrait regarder comme une sorte de frontispice de toutes les sciences, puisque l'art de parler et de lire peut en être considéré comme le vestibule, en quelque sorte, l'alphabet n'aurait pas dû être livré à des manouvriers sans logique, qui en ont distribué sans raison les éléments divers. Portons, il en est temps, sur cette partie si importante de l'édifice, qu'il nous est ordonné de reconstruire, une main hardie qui ose le refaire à neuf. » (*Déb.*, II, 127.)

ment l'idée d'une réforme radicale, telle que Sicard la présentait d'après de Wailly [1].

L'insuccès fut tel que d'après la *Feuille de la République* le professeur renonça à ses idées dans cette même séance du 25. Et en effet, dès le 29, dans son cours, il déclarait à un élève « qu'il fallait être extrêmement sobre quand il s'agissait de réformer une chose aussi universelle que l'orthographe d'une langue quelconque, et qu'il « ne fallait proposer et adopter que les réformes commandées par une nécessité [2] ». Le 9 ventôse, Benoni Debrun voulant revenir à ce sujet, Sicard se réfugia derrière le Comité d'Instruction publique, chargé d'en connaître.

Il y eut bien, dans les séances du 5, du 15, du 25 ventôse, un nouveau projet de préparé, qu'un membre du Comité réclama le 26 pour le distribuer à la Convention. Mais au lieu d'aller à Daunou et Grégoire, le projet fut remis à Massieu, et, celui-ci ayant été arrêté, le manuscrit de Sicard resta sous scellés jusqu'au IVe jour complémentaire de l'an III.

2° La langue elle-même. — Talleyrand, sans faire de proposition ferme, entretint déjà l'assemblée de la nécessité qu'il y avait, de « perfectionner notre idiome ». Il était tout naturel qu'on se préoccupât d'avoir une langue politique précise, instrument indispensable de discussion. En bons condillaciens, les députés d'élite devaient même juger que « plus les idées sont grandes et fortes, plus il importe que l'on attache un sens précis et uniforme aux signes destinés à les transmettre, de funestes erreurs pouvant naître d'une simple équivoque [3] ». Aussi Talleyrand exprimait-il une idée toute naturelle, en déclarant « digne des bons citoyens autant que des bons esprits de concourir par leurs efforts à écarter des mots de la langue française les significations vagues et indéterminées, si commodes pour l'ignorance et la mauvaise foi ». Mais il est déjà étrange de le voir « généraliser ce problème très philosophique », en déclarant son opinion sur la pauvreté du vocabulaire et l'étroitesse de la syntaxe, sur les moyens de développer l'un et d'affranchir l'autre [4].

1. *Déb.*, I, 95.
2. *Deb.*, I, 287.
3. On comprend mieux la signification de ces paroles quand on se rappelle les discussions de la Constituante sur certains mots, tels que *permanence de l'Assemblée*, *sanction royale* (sept. 1789), etc.
4. Ainsi notre langue a perdu un grand nombre de mots énergiques, qu'un

Et il n'est pas difficile de retrouver ailleurs trace de ces préoccupations. Qu'un Lagrange ait déclaré à l'École normale qu'un des objets de l'École « était de rectifier la langue des sciences »[1], c'était chose naturelle, et qui était dite à sa place. Il est déjà plus intéressant de voir Arbogast profiter de l'occasion que donne la composition des livres élémentaires pour demander au Comité d'Instruction publique de veiller à ce qu'on perfectionne les nomenclatures, dans l'intérêt des esprits, des sciences, mais aussi de la langue, parce qu'elle est la plus précise et la plus analytique, et qu'elle acquerra, par cette amélioration, un degré de perfection de plus, et de nouveaux droits à devenir la langue universelle[2].

Mais c'est à Grégoire que revient encore l'idée de profiter des circonstances politiques pour refaire la langue entière.

« Je finirai, dit-il dans ce discours de prairial dont nous avons déjà parlé, en présentant l'esquisse d'un projet vaste et dont l'exécution est digne de vous : c'est celui de révolutionner notre langue. J'explique ma pensée.

« Les mots étant les liens de la société et les dépositaires de toutes nos connaissances, il s'ensuit que l'imperfection des lan-

goût, plutôt faible que délicat, a proscrits; il faut les lui rendre : les langues anciennes et quelques unes d'entre les modernes sont riches d'expressions fortes, de tournures hardies, qui conviennent parfaitement à nos nouvelles mœurs; il faut s'en emparer : la langue française est embarrassée de mots louches et synonymiques, de constructions timides et traînantes, de locutions oiseuses et serviles; il faut l'en affranchir. Voilà le problème complet à résoudre (*Arch. parlem.*, 1re série, XXX, 447 et suiv.).

1. *Débats*, I, 45.

2. Voir, dans son *Rapport et projet de décret sur la composition des livres élémentaires* (Guil., *Pr.-v. I. p. Conv.*, I, 94 et suiv.), l'exposé tout condillacien des motifs : « Les langues, dit-il, sont des méthodes analytiques, et les raisonnements dépendent presque entièrement du langage. Les termes, et surtout les termes techniques, représentent toujours une nouvelle combinaison d'idées, ou un fait constaté suffisamment; ils consacrent une analyse déjà faite, pour en faciliter d'autres plus difficiles. L'état de la science se trouve tout entier dans la langue qu'elle parle, dans la nomenclature dont elle se sert; mais dans beaucoup de sciences et d'arts cette nomenclature est encore vicieuse, elle est au-dessous des connaissances acquises, et souvent en contradiction avec les faits les mieux constatés. Il est donc de la plus grande importance de donner une attention particulière à ces nomenclatures dans des livres qui doivent, autant qu'il est possible, ne contenir aucune erreur, et ne laisser subsister aucun préjugé. Déjà des essais heureux de réforme, dans la langue de la chimie et de la physique, ont constaté cette vérité à la face de l'Europe. C'est un mérite encore qui est particulier à la France; et si j'avois à appuyer cette assertion d'un autre exemple, je citerois vos travaux, législateurs, ceux des Assemblées constituante et législative, où, pour rectifier les idées sur des matières politiques, on est aussi forcé de rectifier la nomenclature, celle de l'ancien régime ne pouvant convenir à celui de la liberté. »

gues est une grande source d'erreur. Condillac vouloit qu'on ne pût faire un raisonnement faux sans faire un solécisme et réciproquement; c'est peut-être exiger trop. Il seroit impossible de ramener une langue au plan de la nature et de l'affranchir des caprices de l'usage. Le sort de toutes les langues est d'éprouver des modifications.... » Quand un peuple s'instruit, nécessairement sa langue s'enrichit, parce que l'augmentation des connaissances établit nécessairement des alliances nouvelles entre les paroles et les pensées et nécessite même des termes nouveaux. Vouloir condamner une langue à l'invariabilité, ce seroit condamner le génie national à devenir stationnaire.

« Mais ne pourroit-on pas au moins donner un caractère plus prononcé, une consistance plus décidée à notre syntaxe, à notre prosodie, faire à notre idiome les améliorations dont il est susceptible, et, sans en altérer le fond, l'enrichir, le simplifier, en faciliter l'étude aux nationaux et aux autres peuples? Perfectionner une langue, dit Michaëlis, c'est augmenter le fonds de la sagesse d'une nation. »

S'il est impossible d'écrire comme on prononce, il est possible d'opérer sur l'orthographe des rectifications utiles.

Enfin quiconque a lu Vaugelas, Bouhours, Ménage, Hardouin, Olivet, et quelques autres, a pu se convaincre que notre langue est remplie d'équivoques et d'incertitudes : il serait également utile et facile de les fixer... Une nouvelle grammaire et un nouveau dictionnaire français ne paraissent aux hommes vulgaires qu'un objet de littérature; l'homme qui voit à grande distance placera cette mesure dans ses conceptions politiques.

La richesse d'un idiome n'est pas d'avoir des synonymes; la véritable abondance consiste à exprimer toutes les pensées, tous les sentiments et leurs nuances. Jamais sans doute le nombre des expressions n'atteindra celui des affections et des idées; c'est un malheur inévitable, cependant on peut atténuer cette privation.

La plupart des idiomes, même ceux du Nord, y compris le russe, ont beaucoup d'imitatifs, d'augmentatifs, de diminutifs, de péjoratifs. Notre langue est une des plus indigentes à cet égard, son génie paraît y répugner; cependant, sans encourir le ridicule qu'on répandait avec raison sur le boursouflage scien-

tifique de Baïf, Ronsard et Jodelle, on peut se promettre quelques heureuses acquisitions. Déjà Pougens a fait une ample moisson de privatifs, dont la majeure partie sera probablement admise.

Barbazan, La Ravalières et tous ceux qui ont suivi les révolutions de la langue française, déplorent la perte de beaucoup d'expressions énergiques, et d'inversions hardies, exilées par le caprice, qui n'ont pas été remplacées et qu'il serait important de faire revivre.

Pour compléter nos familles de mots, il est encore d'autres moyens : l'un serait d'emprunter des idiomes étrangers les termes qui nous manquent et de les adapter au nôtre, sans toutefois se livrer aux excès d'un néologisme ridicule. Le second moyen, c'est de faire disparaître toutes les anomalies résultant soit des verbes irréguliers et défectifs, soit des exceptions aux règles générales. A l'Institution des sourds et muets, les enfants ne peuvent concevoir cette bizarrerie qui contredit la marche de la nature, dont ils sont les élèves [1].

Grégoire reçut pour sa philippique les encouragements de Pougens (*Let. à Grég.*, 326), de Domergue (321), de Mahier, instituteur à Château-Gontier (332).

Un anonyme écrit : « Une double révolution est nécessaire dans la langue françoise : l'une dans la partie physique, l'autre dans la partie analytique ou intellectuelle. La première, pour la rendre sonore, accentuée, prosodique ; la seconde, pour la rendre claire et précise, et écarter toute équivoque du discours. C'est à la musique, c'est aux grands musiciens qu'il appartient de commencer la révolution physique, et c'est dans les solennités nationales qu'ils ont la facilité d'y réussir.... c'est au Comité d'Intruction publique qu'il est réservé de faire la révo-

1. Si l'on veut comprendre toute la pensée de Grégoire, il faut voir comment elle fut interprétée par ses correspondants : Je n'aime point les composés *enhardir*, *enharnacher*, *enorgueillir* ; *hardir*, *harnacher*, *orgueillir* me paraissent préférables. Il y a nombre de verbes comme *bouillir*, *s'asseoir*, qu'il serait à propos de réformer et de simplifier; les anomalités ne font que confusion et embarras... Qu'on simplifie les verbes : pourquoi dire, par exemple, *nous voulons*, *vous voulez*, *ils veulent*, au lieu de *ils voulent*, ou *ils voulont*, comme on dit au futur *ils voudront*? De même pourquoi ne pas dire au futur *je voulerai*, *tu vouleras?* Pourquoi ne pas dire : *Je vas*, *tu vas*, *il va*, *nous vallons*, *vous vallez*, *ils vallont*... *Je vaux*, *tu vaux*, *il vaut*, *nous vaulons*, *vous vaulez*, *ils vaulont*, etc. (Mahier, *Let. à Gr.*, 333-334)?

lution dans la partie analytique. Faire que nul ne puisse parler sans s'entendre et sans être entendu, voilà le travail que la philosophie demande en ce moment au législateur et pour lequel le législateur doit appeler à un grand concours les philosophes citoyens (*Let. à Gr.*, 337-340). Il y a, dans le recueil des lettres originales, d'autres approbations du même genre : de Grivel, p. 523, d'un nommé Briquet, de Rochefort, p. 562, de Virchaux, de Lille, qui dès le 5 décembre 1790 demande qu'on perfectionne la langue, en même temps qu'on la rendra obligatoire dans le premier enseignement (p. 161).

La Convention ne paraît pas avoir été surprise, étant habituée à connaître de tout, de se voir adresser cette nouvelle « lettre à l'Académie », et de s'entendre demander de réduire en un code la jurisprudence coutumière de Vaugelas, de Bouhours et de leurs successeurs. Elle connaissait Pougens, l'apôtre du néologisme ; elle allait déléguer à l'École normale de Paris Sicard, qui s'était fait une spécialité d'étudier la syntaxe d'une langue parlée d'après les observations faites sur des muets ; au lieu d'écarter par la question préalable la motion de Grégoire, elle décréta le 16 prairial an II que « le Comité d'Instruction publique présenteroit un rapport sur les moyens d'exécution pour une nouvelle grammaire et un nouveau vocabulaire de la langue françoise », qu'en outre « il présenteroit des vues sur les changements qui en faciliteroient l'étude et lui donneroient le caractère qui convient à la langue de la liberté ».

Bien entendu il n'advint rien de ces projets. Il m'a paru cependant nécessaire de les faire connaître pour bien marquer quelle conception on en était arrivé à se faire, à force de logique, des rapports entre les langues et les peuples. La grammaire générale avait fini par fausser à ce point la conception qu'on avait des droits et du pouvoir des théoriciens, que les adversaires même de ces propositions ne répondent pas en en faisant voir l'absurdité. Imposer pareille contrainte au développement naturel de la langue ne semble pas leur paraître impossible. Domergue a écrit dans son journal (I,296, et II, 38) un article qui semble une réponse anticipée aux utopies de Grégoire ; il ne lui fait pas d'autre objection que celle qu'on faisait aux partisans de l'orthographe

phonétique, savoir qu'on ne pouvait rompre avec la langue qui avait été celle de nos grands écrivains [1].

Langage populaire et langage poissard. — Les titres à privilège ayant été abolis, il était presque inévitable que la passion de l'égalité à outrance s'en prît aussi à ces titres sans valeur que la politesse avait vulgarisés et aux formules devenues banales, mais qui, prises à la lettre, eussent été humiliantes pour des « hommes libres ». Quand Mirabeau, dès le 25 mai 1789, rejetait son titre de comte, comment conserver : « Monsieur, je suis votre valet »? On a accusé Brissot d'avoir mené cette campagne. Il se borna, dit Aulard (*Orat. de la Législ. et de la Conv.*, I, 19), à de sages réflexions sur l'emploi des mots *monsieur* et *citoyen*. On substitua le second au premier. Brissot proposait de ne faire précéder les noms d'aucun titre. « Disons Petion, Condorcet, Payne, comme on disait à Rome Caton, Cicéron, Brutus. »

Talleyrand ne disait-il pas la même chose quand, dans son Rapport à la Constituante, il s'attaquait à ces anciennes formes obséquieuses, à ces précautions timides de la faiblesse, à ces souplesses d'un langage détourné qui semblait craindre que la vérité ne se montrât tout entière, à ce luxe imposteur et servile, qui accusait notre misère? Il faut que tout cela se perde, ajoutait-il, dans un langage simple, fier et rapide, car là où la pensée est libre, la langue doit devenir prompte et franche, et la pudeur seule a le droit d'y conserver ses voiles.

Les grammairiens n'étaient pas les moins empressés. Domergue, tout en défendant le *vous* (*Journ.*, I, 55, et I, 15), estimait aussi que les mots Monsieur et Madame seraient un

1. « Je respecte la raison, mais pour jouir du bonheur suprême d'une langue tout à fait philosophique, faut-il cribler de coups de canif les pages inviolables de nos immortels écrivains? J'ignore jusqu'à quel point nous portera l'esprit de réforme qui meut les têtes françaises. Mais vraisemblablement on n'élèvera pas l'édifice d'une langue, parfaitement conforme à la raison, sur les membres déchirés de Racine, de Voltaire, de Fénelon, de Thomas, de l'abbé Barthélemy. Nos législateurs ont soufflé sur les parlements, les parlements ne sont plus, et la justice mérite enfin son nom; ils ont soufflé sur le clergé, le clergé n'est plus, et la religion et l'évangile se sont embrassés. Mais que d'un souffle dévastateur, des législateurs de la langue renversent son système pour en édifier un nouveau; je vois disparoître, sans être remplacés, les chefs-d'œuvre du goût, du génie, de la raison elle-même. La philosophie, semblable à la flamme dévorante, changeroit en un vaste monceau de cendres, les plus magnifiques moissons, parce que des plantes nuisibles ou parasites ont crû parmi le froment. »

jour « rayés du vocabulaire d'un peuple dont l'égalité est la plus belle prérogative » et il commençait ses lettres comme eût fait Varron : Urbain Domergue à Pierre Lehardy, salut!

La guerre qu'on fit à ces usages peut sembler puérile, elle s'explique comme d'autres faits beaucoup plus graves, par le désir qu'on avait, croyant s'être affranchi, de vouloir paraître véritablement l'être, et le besoin de détruire pour cela jusqu'aux vestiges des monuments, quels qu'ils fussent, qui rappelaient la servitude passée. L'imitation de l'antique, si fort dans le goût du temps, encourageait ces tendances.

Elles allèrent jusqu'à vouloir imposer le tutoiement proposé par le *Mercure National* dès le mois de décembre 1790. C'est en 1792 que les Sociétés populaires s'employèrent à propager le nouvel usage. Le Comité de Salut public l'adopta en brumaire an II [1]. Un mois après, le théâtre vint en aide à l'usage auquel le régime de la Terreur rendait l'opposition assez dangereuse, et Aristide Valcour (Plancher) donna son opéra-vaudeville :

1. En 1793, dans la séance du 10 brumaire, une députation des Sociétés se présenta à la barre de la Convention, et après d'autres demandes, un membre nommé Malbec dit :

« Citoyens représentants, les principes de notre langue doivent nous être aussi chers que les lois de notre république. Nous distinguons trois personnes pour le singulier et trois pour le pluriel, et, au mépris de cette règle, l'esprit de fanatisme, d'orgueil et de féodalité, nous a fait contracter l'habitude de nous servir de la seconde personne du pluriel lorsque nous parlons à un seul. Beaucoup de maux résultent encore de cet abus; il oppose une barrière à l'intelligence des sans-culottes ; il entretient la morgue du pervers et l'adulation; sous le prétexte du respect, éloigne les principes des vertus fraternelles. Ces observations communiquées à toutes les Sociétés populaires, elles ont arrêté, à l'unanimité, que pétition vous seroit faite de nous donner une loi portant réforme de ces vices.

« Je demande, au nom de tous mes commettants, un décret portant que tous les républicains françois seront tenus à l'avenir, pour se conformer aux principes de leur langage en ce qui concerne la distinction du singulier au pluriel, de tutoyer sans distinction ceux ou celles à qui ils parleront en seul, à peine d'être déclarés suspects, comme adulateurs, en se prêtant, par ce moyen, au soutien de la morgue qui sert de prétexte à l'inégalité entre nous. »

Phelippeaux demanda l'insertion au bulletin et mention honorable de la proposition. Bazire opina pour un décret. Mais l'avis de Phelippeaux prévalut, et dans la séance du 21 brumaire, Bazire ayant repris sa proposition de loi, Thuriot s'y opposa. « On sait bien, dit-il, que le vous est absurde, que c'est une faute contre la langue, de parler à une personne comme on parlerait à deux, à plusieurs, mais aussi n'est-il pas contraire à la liberté de prescrire aux citoyens la manière dont ils doivent s'exprimer? Ce n'est pas un crime de parler mal le françois. » La Convention passa à l'ordre du jour. (*Monit.* Réimp., XVIII, 314.)

Cf. *Monit.* Réimp., XVIII, 402, col. 1. Au comité d'instruction publique, Opoix, membre de la Convention, eût voulu que le tutoiement ne fût que de la langue officielle, et ne s'employât que dans le langage public et vis-à-vis des autorités. (*Pr. v. c. I. p. Conv.*, III, 42.)

le Vous et le Toi (frimaire an II); Dorvigny le copiait à peu près en nivôse [1].

Après la réaction de thermidor, le retour fut rapide, le motif qui avait dicté cette mesure aux Jacobins, ne devant pas survivre à la « tyrannie ». A l'École normale de Paris la question fut agitée plusieurs fois, en particulier dans la séance du 14 germinal, où La Harpe prononça un long plaidoyer, établissant d'abord que la raison tirée contre le vous des principes de la grammaire générale était mauvaise, attendu que s'il est vrai que « dans les principes » ce qui exprime le pluriel ne puisse jamais convenir au singulier, il faut remarquer que chaque langue a ses idiotismes. Il montrait ensuite les inconvénients politiques et moraux du nouvel usage : Le tutoiement est chose propre aux pays despotiques. La différence du vous et du toi est une source inépuisable de richesses qu'on peut appeler idiotiques, nationales. Le respect est une chose naturelle envers certains êtres; il ne faut donc pas songer à en abolir le signe. Répandre la grossièreté dans le langage était un calcul des bandits [2]. Le Comité de Salut public continua à employer presque toujours le tutoiement jusqu'à la fin de la Convention. Cet emploi cessa dans la Convention à partir de messidor an III; dans l'armée, il avait été supprimé depuis frimaire an III. (Voir un article de Aulard dans la *Révolution française* du 14 juin 1898.)

Ce qui était plus intéressant que ces tentatives artificielles de

1. Bil. nat., Yth 19337 et 20987. La résolution sur le *vous* et le *toi* parvient, au début de l'action, dans un village où l'on parle le patois de Molière : elle fait des heureux et des mécontents. Justin et Virginie bénissent la Montagne :

> Toi du cœur est le cri brûlant.
> Et ce triste vous est de glace.

Le paysan Marcel, père de Virginie, trouve que cette disposition complète l'égalité. « Petit à petit, je parvianrons à ne faire tretous qu'une même famille. » Jusqu'à la jardinière Barbe qui s'y met, « bien que ça lui écorche la bouche! » « Oui, j'sçais ben qu'on dit ça (que les hommes sont égaux) : mais t-nez, y a toujours la p'tite cérémonie. » Mais qui se fâche quand on la tutoie, c'est la mère Marcel : Oser s'attaquer à moi. Pour me faire un tel outrage! Elle s'apaise bien au nom de la loi, mais dit son fait au nouveau vocabulaire : « quoi qu'tout ça signifie ?

> J'nous brouillons avec prémédi, dodi,
> Et j'avions lundi, mardi dans not'manche.

« Jusqu'à ce qu'on se soit fourré tout ça dans la tête, on ne sçait plus comment on vit. » Le vaudeville se termine naturellement par le mariage de Virginie et de Gaston « parce que le mot TU et le mot TOI n'sont faits que pour la bon'foi ».

2. *Cours de sc. et arts*, IV, 201 et suiv. Cf. les discussions de la séance du 19 germinal avec Sicard, dans les *Débats*, I, 530.

nivellement, c'était de savoir si la fusion des classes n'allait pas entraîner la fusion des langages et amener la langue littéraire à se pénétrer des formes, des mots, et des tours de la langue communément parlée dans le peuple, dont le goût avait jusque-là maintenu la complète exclusion.

De tout temps il avait existé un langage poissard qui avait reparu aux époques de grandes discussions, dans des pamphlets de circonstance. Il a servi aux controverses politiques au temps des Mazarinades, et aux controverses religieuses à l'occasion de divers épisodes de la lutte entre les jansénistes et les jésuites, témoin les *Sarcelles* de Jouin (1730-1754). Vadé et Lécluse lui avaient redonné une vogue véritable. Il était donc naturel que dès 1789 des satires ou des facéties parussent sous ce vêtement, et elles se produisirent abondamment. Les royalistes ne furent pas, comme on l'a dit, les derniers à se servir de ce moyen d'action sur le populaire, et de part et d'autre une littérature poissarde se développa. Il est impossible, sans sortir de mon cadre, d'en donner ici un aperçu. Outre les productions célèbres du père Duchesne, de la mère Duchesne, de Jean-Bart, on trouvera indiquées dans l'ouvrage de Nisard [1] et dans la Bibliographie de Tourneux [2] nombre de pièces dont les unes sont tout entières dans le langage de la *Pipe cassée* et des *Lettres de la Grenouillère*, dont les autres sont simplement émaillées de fleurs cueillies dans le « salon des Porcherons » ou aux Halles [3].

Au premier abord, tout comme à la lecture du poème épi-tragi-poissardi-héroï-comique du maître, quand on parcourt ces pamphlets, on a le sentiment de l'artificiel. Les jurons même paraissent souvent forgés : *Sacré mille noms d'un réchaud de la divinité!* (I, p. 2), *Trois millions de moustaches!* (*ib.*, p. 6), me semblent aussi prétentieux et peu usuels que *Triple million de*

1. Voir Ch. Nisard, *Étude sur le langage populaire et patois de Paris et de sa banlieue*. Paris. Frank. 1872.

2. Tourneux, *Bibl. de l'hist. de Paris sous la Révolution*; voir les nos 973, 974, 975, 977, 978, etc., etc.

3. Je désigne par I : *les Etouffements du père Jean Bart bougrement en colère* (Lc² 2477); par II : *la Trompette du père Duchesne* (n° 101-147); par III : *les Trois poissardes buvant à la santé du Tiers-État* (Lb. 39 1229); par IV : *le Journal des Halles ajusté, ravaudé, et repassé par M. Josse, écrivain à la Pointe St Eustache* (Lc² 2382); par V : *les Lettres bougrement patriotiques du véritable père Duchesne* (Lc² 448).

boulets ramés! et *Double nom d'un cabestan!* (II, n° 102, p. 9.)

Le reste est également très mélangé. Que dire d'une phrase comme celle-ci : *Sacré mille noms d'un chapeau de cardinal, qui puisse servir de latrines empoisonnées à Proserpine! Que tous les diables puissent décomposer la sacrée prêtraille, moinaille, robinaille et mitraille qui cherchent à diviser par tous moyens infernaux la grande famille françoise!* (I, p. 2.)

Même résultat quand on prend un à un mots et expressions. Je relève dans le pamphlet I : *bougre de drôle*; *Jean-foutre*; *noyer comme un vieux chien*; *la religion fut de tout temps l'asticot des sots* (p. 2); *je vous ferais bien rôtir les argots* (p. 5); *gredinaille* (ib.). Dans le pamphlet II : *s'amuser à la moutarde* (101, 1); *ci-devant clique* (ib., 2); *ustubrelus* (ib.); *avoir la brelue* (p. 5); *se moucher du pied* (p. 6); *rincer quelqu'un* (ib.); *mille zieux* (p. 7); *les prêtres l'ont embêté comme une oye* (p. 7); *il nous carambolera d'importance* (p. 8); *envoyer ad patres* (ib.); *se donner un coup de peigne* (n° 102, p. 11); *se contreflater du tintamarre* (ib.); *se faire échiner pour la république* (p. 19); *se mettre en ribote* (ib.); *voyager à passes comme les capucins* (ib.); *envoyer au berniquet* (ib.); *s'étriper* (p. 20); *aristobêtes* (p. 21); *tomber dans le margouillis* (ib.); *la caboche de Voltaire*, etc.; j'en passe — pour la décence.

Citons encore : *se sentir le cœur en garouage* (III, p. 1); *piau de chat* (3); *regarder quelqu'un moins que tripette* (ib.); *faire le paroli d'entrée aux États Généraux* (p. 9); *j'entendons, j'avons imaginé* (IV, n° 1, p. 1; *mettre la gueule en pantoufle* (p. 5); *tirer son escarpin* (ib.); *les coeffeux* (p. 6); *manigance des mouchards* (p. 7); *chevaliers de la manchette* (ib.); *gouines* (ib.); n° 2 : *munifatalité* (p. 3); *reluquer les femmes* (ib.); *se donner les violons* (= se vanter); *avoir voix débusquative dans les assemblées* (ib.); *faire rasoir* (p. 7); n° 3 : *lanterner* (= pendre, p. 3); *jacobinistes* (p. 6); n° 4 : *recevoir des tornioles* (p. 4); *les aristocrates en fumeront* (p. 6); n° 5 : *les aristocruches* (p. 1); n° 7 : *le boucan orléanique* (p. 2); *recevoir la chlague* (V, 1er l., p. 1); *boire le sacré-chien tout pur* (p. 2); *foutaises* (p. 7); *chimer* (ib., 2e l., p. 2); *des femmes superlicocantieuses* (p. 5); *rouscailler quelqu'un* (ib.); *pensionocrates* (ib., 3e l., p. 2); *robinot crates* (ib.); *monopoleur* (ib.); *rapsodie vomitive* (3); *être fri-*

(5[e] l., p. 6); *canaille dégoutante d'écume aristorage* (7[e] l., p. 4); *s'écrabouiller* (p. 5); *bichonner* (8[e] l., p. 3).

Il y a de tout dans ce langage : des archaïsmes et des nouveautés, des mots français simplement déformés par une prononciation populaire et d'autres écorchés exprès, des vocables tout à fait intacts, mais proscrits par les convenances, de l'argot pur, des métaphores ou des alliances de mots fantaisistes, en somme un mélange hétérogène, visiblement composé pour un effet littéraire, avec des éléments réellement vivants et d'autres conventionnels [1].

Nisard en a relevé d'autres : *avisoire* (= avis); *brelandage* (manège); *complotement*, *confidence* (= confiance); *définition* (= fin); *devinement*, *émotion* (= motion); *finition* (= fin); *graisse* (= réprimande, savon); *gueusasse*; *incarcérer* (= insérer); *insolenter*, *nomation* (= nomination); *patira* (= souffre-douleur)[2].

Cependant, il est probable qu'un classement approfondi permettrait de distinguer dans le genre des variétés différentes suivant les époques et les provenances. Il y a du poissard où les titres même rappellent encore Vadé et où tout sent la tradition du pêcheur du Gros-Caillou. D'autres productions sont plus proches du vrai langage populaire et ne restent peut-être distinctes du parler de certains contemporains que comme les Précieuses ridicules le sont du parler précieux, par l'outrance voulue de la manière, et l'accumulation stylistique de formes et de tours réellement existants [3].

1. Rien de plus curieux que de voir le père Duchesne oublier la condition du marchand de fourneaux et reprendre le style emphatique (*Lett. boug. patriotiques du père Duchesne*, 1[re] lettre, Lc² 448, p. 2) : Distinguez-vous par de belles actions et vous commanderez à votre tour. On s'imaginoit récompenser assez vos services avec un médaillon modeste et simple; eh bien! vous pourrez voir reposer sur votre sein cicatrisé l'honorable croix qu'on n'a pas eu honte de prodiguer à des jean-foutres de mouchards qui la portent encore préférablement à des braves à qui des foudres de guerre ont enlevé un gigot, un œil ou la mâchoire? Otez-en deux mots mis exprès, et considérez *les foudres de guerre*, qui annoncent les *tubes d'airain* des Natchez; c'est bien la périphrase de Delille. Cf., p. 3, une tirade à la Pompignan sur le monde : Le tonnerre casse-t-il les vitres et met-il tout en poudre sans ses ordres? Ce vaste océan si beau, si imposant, manque-t-il jamais deux fois par jour à la retraite?

2. P. 286 et suiv.; p. 301 et suiv.

3. A certains moments, le père Duchesne confesse sur un ton moitié sérieux, moitié plaisant, qu'il y a lieu de cesser de verser l'ordure : Je jurerai, sans être immoral ou indécent... Les f... et les b... me sont défendus par la sagesse, qui m'a tiré fortement les oreilles pour avoir longtemps conservé cette habitude à laquelle je n'attachois pas de conséquence. La dame d'un ton sévère m'a rudement gourmandé l'autre jour : « Apprends, m'a t-elle dit, que les vertus

Il est possible que, si les circonstances politiques n'avaient pas changé, si en particulier le développement des sociétés populaires ne s'était pas trouvé enrayé, au lieu de cette littérature populacière se serait développée une littérature vraiment populaire, où la langue populaire eût pu s'introduire au moins partiellement. Mais il reste à savoir jusqu'où fût allée cette pénétration. Pas bien loin assurément, on peut l'affirmer, après avoir lu des textes vraiment populaires. Car si on y trouve des traces de la langue courante : *se refluer*, *raverdir*, etc., ce sont moins des libertés que des fautes. Il est visible que le plus vif désir de ceux qui écrivent comme de ceux qui parlent est d'atteindre à la langue emphatique des contemporains « qui parlent bien », et d'émailler le style de belles formules. On se hausse à leur emphase romaine au lieu d'essayer de leur imposer sa trivialité. Le goût du vrai peuple est à ce qu'il croit le beau et le grand, là comme ailleurs. Et après la tourmente c'est à qui oubliera qu'il a été « peuple ».

La réaction muscadine marqua moins encore sur la langue que les excès des exaltés. On sait que dans un certain monde le « garatisme » amena une prononciation amollie [1]. Les incroyables

seules doivent maintenir la République et que pour prêcher, il ne faut plus employer le langage obscène de la débauche crapuleuse et des vices qui dégradent l'homme. C'étoit bon sous l'ancien régime qui permettoit la grosse joie pour dispenser d'avoir des mœurs. Un peuple trivial dans son langage, et sans mœurs, ne peut être longtemps libre. S'il est licencieux, il retombe bientôt dans l'esclavage. Ainsi, mon vieil ami, griffonne tant que tu voudras, mais ménage les chastes oreilles de l'innocence, en lui prêchant une morale austère et pure. Parle de Bacchus et de ses fredaines, parle de ses fourneaux et débite tant que tu voudras de gaudrioles, mais, au nom de la patrie, ne parsème pas tes agréables folies de trivialités dégoûtantes... sois l'écrivain des campagnes et du peuple, égaye-le, mais ne le dégrade pas... Il étoit bon de jeter à la tête couronnée des despotes quelques gros jurons, pour les épouvanter ; mais la voix tonnante des canons suffit à présent... Le char de la liberté débourbé maintenant roulera, sans qu'on soit obligé de jurer comme un charretier pour qu'il roule majestueusement pendant des siècles (II).

1. Voir le *Journal des Incroyables ou les hommes à Pa-ole d'honneu* (B.N.Lc[2]2666). Plus d'*r* : Cela choqueroit les oreilles délicates de nos petits maîtres et surtout des Incroyables féminins, qui elles seules ont fait plus des deux tiers de la réforme. L'autre jour je fus à même d'entendre une de ces conversations. C'était un petit dialogue entre un couple d'incroyables des deux sexes. Le voici tel que je l'entendis alors : « Savez-vous, disait le jeune incroyable, savez-vous une histoi-e singu-ière qui vient d'a-iver au theat-e Moliè-e : c'est en vé-ité cha-mant! — Vous m'int-iguez, dit l'Inc-oyable femelle — quelle est donc cette aventu-e singu-ière? — Vous connaissez la Duza-din. Eh bien! on zouait Figa-o; on en était au second acte; le spectac-e était b-illant; chacun, cont-e l'ordinai-e, était attentif au zeu des acteurs; j'écoutais avec pai-ir. Tout d'un coup, des c-is d'enfant pa-tent du fond d'une loze; on tou-ne les yeux de ce côté pour fai-e cesser le b-uit; mais quelle est la su-p-ise commune! » etc...

ont assez souvent paru à la scène et dans le roman pour que je n'insiste pas sur cette mode ridicule, connue de tous. Il est toutefois assez curieux que ceux mêmes qui les ont dénoncés acceptent que la langue eût « gagné quelque douceur par le rapprochement et la coïncidence de ses voyelles ».

Les mots nouveaux. — Le néologisme était de nécessité, s'il le fut jamais, parmi tant de nouveautés politiques et sociales. Et il faut bien dire que les grammairiens eux-mêmes s'y montraient beaucoup moins hostiles. Pougens avait publié en 1794 son *Dictionnaire des privatifs*. Boinvilliers avait aussi ramassé un certain nombre de mots à la suite de sa grammaire [1]. Domergue lui-même, sans se montrer novateur aussi systématique, déclarait que « le temps n'étoit plus, où un mot conforme aux lois de la néologie, et commandé par le besoin, étoit admis ou rejetté par le despotisme du caprice » (*Journ.*, III, 375) [2].

M. Aulard a déjà montré que la première époque a été celle de la principale production. Bien entendu, c'est aux affaires

1. Domergue, *Journal de la l. fr.*, II, 41. « Il est à propos de vous informer que j'ai placé à la fin de ma grammaire, un cours complet de mots dont un grand nombre nationaux ou originaires de la langue latine manquaient à la nôtre, qui, pauvre et timide à l'excès, recevra toujours avec reconnaissance les subsides que les langues ancienes s'empresseront de lui fournir. » Les événements durent ramener Boinvilliers à la sagesse. Car sa *Cacologie* s'ouvre par cet exemple significatif : « Le Peuple français, qui a vu dans quels périls on l'a entraîné, en lui fesant un crime de la modération, la plus belle de toutes les vertus, sera désormais trop sage et trop prudent pour rien entreprendre avec précipitation. »

Dans le recueil des lettres à Grégoire, je lis une lettre de Grivel disant qu'il avait pensé à faire un recueil de tous les composés utiles dont nous avons les simples et des simples dont nous avons les composés (524).

2. Cf. *Ib.*, II, 201. « Les éléments des mots sont une cire molle que le génie et le besoin façonnent à leur gré. Mais toutes les formes ne sont pas heureuses, c'est à la néologie à leur imprimer le cachet de la monnoie courante, et elle ne doit accorder cette faveur qu'aux conditions suivantes : nécessité, analogie, dérivation d'un idiome poli, euphonie.

« Tous nos grands écrivains ont créé des mots, et ce Racine si pur, et qui nous paraît si peu néologue, a été de son temps en butte au reproche de néologisme. Les petits grammairiens, les faux délicats resserrant la langue dans la sphère étroite de leur conception, crient à l'innovation, dès qu'un mot nouveau sort de la plume d'un écrivain vivement affecté ; heureusement leur foible voix est étouffée par les acclamations des peuples. Et que seroit notre langue, que seroient toutes les langues sans le souffle inspirateur et fécond du génie ?

« Il est permis à qui que ce soit d'émettre des mots nouveaux, de donner des acceptions nouvelles aux mots anciens, en se conformant aux règles de la néologie qu'il ne faut pas confondre avec le néologisme. La néologie est aux idiomes ce que la morale est aux mœurs ; elle les fonde et les règle. Le néologisme est à un écrit ce que le vice est au cœur, il le souille. » (Domergue à Édouard Bruno-Mertian.)

politiques, à l'administration que se rapportent le plus grand nombre des mots nouveaux. On ne saurait en donner ici une idée complète.

Les appellations seules des partis sont en nombre énorme. On se perd, dit M. Challamel, dans la foule des expressions en usage pour désigner successivement les factions contre-révolutionnaires ou réactionnaires pendant une quinzaine d'années [1]. Et à l'énumération qu'il fait, on pourrait en opposer une, non moins fournie, des noms qu'ont portés les partis qui conduisaient le mouvement et préparaient, au dire de leurs adversaires, « la canaillocratie » : *robespierristes*, *dantonistes*,

1. « Ce furent les *Aristocrates*, les *Royalistes*, noms communément attribués à tous les réacteurs, dès le début de la grande crise; — les *Ci-devants*, nobles, ou anciens fonctionnaires de la monarchie; — les *Noirs*; — les *Alarmistes*, toujours prêts à propager les mauvaises nouvelles, et au besoin, à en inventer; — les *Apitoyeurs*, qui affectaient de plaindre le sort des émigrés, des prêtres réfractaires et des contre-révolutionnaires en général; — les *Agents de Pitt ou de Cobourg* ou les *Pittistes*, payés par l'étranger; — la *Faction de l'étranger*, outre les *Salariés de Cobourg*; — les *Hommes de Coblentz* et les *Émigrés*; — les *Condéens*, en relation avec l'armée de Condé; — les *Héros de cinq cents livres* (chevaliers de Saint-Louis); les *Égorgeurs* ou *Compagnons de Jéhu*, dans le Midi, et les *Chiffonistes*, membres de la Chiffone, royalistes d'Arles; les *Chevaliers du poignard*, auteurs d'une conspiration monarchiste; — les membres du *Comité autrichien*; — la *Faction des dévotes*, ne voyant en toutes choses que les intérêts de la religion; — les *Christocoles*, de même opinion; — les *Calotins*, amis du clergé; — les *Vendéens* et les *Chouans*; — les *Corneurs* de la Vendée; — les *Orléanistes*, appartenant au parti du duc d'Orléans; — et les *Philippotins*; les *Robinocrates* ou *Aristo-robino-crates* rêvant l'autorité pour les hommes de robe, magistrats ou avocats; — les *Accapareurs*, spéculant sur la cherté des grains; — les *Affameurs*, détruisant les objets d'alimentation, pour exaspérer le peuple; — les *Corrupteurs*, ou acheteurs de consciences; — les *Épaulettiers*, officiers de la Garde nationale; — les *Endormeurs*, conseillant les voies de douceur et travaillant pour eux-mêmes; les *Fayettistes*; — les *Impartiaux*, les *Feuillants*; — les *Modérés*; les *Insouciants*, ou indifférents en matière politique; — les *Pétitionistes*, partisans du maire de Paris; — les *Rolandins* ou *Rolandistes*, dévoués au ministre Roland et à sa femme; — les *Fédéralistes*, du groupe des Girondins; — les *Aboyeurs* ou crieurs de journaux.

« Puis sous la Convention, les noms des réactionnaires varièrent encore. Ce furent : les *Suspects*; — les *Indulgents*, adoptant les idées de clémence émises par Camille Desmoulins; — les *hommes d'État*, ou députés de la Gironde et leurs partisans; — les *Intrigants*; — les *Dantonistes*; — les *Crapauds du Marais*, ou les *Marécageux*, ou le *Ventre*, c'est-à-dire les irrésolus de l'Assemblée; — les *Diffamateurs* sous toutes les formes.

« Enfin, après le 9 thermidor, ce furent : les *Thermidoriens*; les *Réagisseurs*; — les *Victimes*, membres des familles que la Révolution avait frappées; — la *Jeunesse de Fréron* ou les *Fréronistes*, ou les *Messieurs à bâtons*, ou la *Jeunesse dorée*; les *Collets noirs* ou les *Collets verts*; — les *Muscadins*, immolant tout au plaisir; — les *Agioteurs*, faisant des fortunes scandaleuses à la Bourse *per fas et nefas*; — les *Clichyens*; — les *Salmidiens*, ou *Salmistes*, ou *Salmigondis* du *club de Salm*; — les *Vendémiaristes*, sectionnaires qui marchèrent contre la Convention; les *Vainqueurs de Germinal*, qui mirent Paris en état de siège, — et les *Constitutionnels*, défenseurs de la Constitution de l'an III, soupçonnés de conspirer contre le Directoire et de vouloir rétablir une monarchie tempérée. »

hébertistes, *jacobins*, *enragés*, *montagnards*, etc. Tous ces noms ne sont pas sans doute, par leur forme linguistique, des nouveautés; ils ont eu au moins un élément nouveau, le sens qu'on leur attribuait. Quelques-uns sont restés, la masse a disparu, avec les idées qu'elle représentait.

Mots nouveaux aujourd'hui disparus. — En dehors des mots spéciaux dont je viens de parler, une foule de mots qui auraient pu vivre, n'ont pas survécu; les mots de combat les plus heureux n'ont souvent en effet qu'une très faible vitalité, et n'obtiennent la vogue que parce qu'ils marquent d'une manière vigoureuse ou plaisante un caractère éphémère d'une chose éternelle. Ce caractère une fois effacé, l'appellation paraît froide et sort d'usage. D'autres mots de polémique meurent d'avoir été faits avec trop de bonheur. Ils sont si empreints de l'esprit de leurs auteurs qu'ils leur demeurent en quelque sorte propres, et que ceux-là seuls osent les répéter qui ne craignent point le plagiat. Ces mots-là ne sont féconds qu'en un sens, ils éveillent le désir d'en créer d'autres, contraires ou analogues.

Parmi les mots morts, il faudrait citer d'abord des catégories entières, tels les termes du calendrier ou plutôt du « décadrier » révolutionnaire, où les noms des jours étaient mal faits, mais où les noms des mois, véritables trouvailles d'un poète, avaient été si heureusement appropriés aux saisons [1]. Bien d'autres ont précédé ou suivi la terminologie de Fabre d'Églantine dans sa chute [2]. En voici : *activifié* (qui a le titre de citoyen actif, *Néol. fr.*); *adunation* (Sieyès, *Journ. d'inst. sociale*, 1793, n° 6); *affa-*

1. Le calendrier grégorien fut rétabli par décret de fructidor an XIII. Mahier, dans une lettre à Grégoire, eût voulu des noms plus proches des mots populaires : *vinaire* ou *vendangiaire*, *neigiose*, *moissonor*, *flammidor* ou *fruitidor*, *fleurial*. Cette seule proposition fait ressortir la supériorité des termes officiels. En revanche, *jour-un*, *jour-deux*, me paraît bien meilleur que *primidi*, etc. (*Let. à Grég*,, 336.)

2. Dans les listes qui suivent Rive = *Lettre de l'abbé Rive à son tres cher et tres illustre ami Camille Desmoulins*... Eleutheropolis, chez M. Aphone, 31 mars 1791 ; Anacharsis = *Réponse d'Anacharsis Cloots aux diatribes Rolando-Brissotines* (B. N. Ib[40] 728); Marat = Marat, *Journal de la République française*; l'Ombre = *L'Ombre du Mardi-Gras ou les Mascarades de la Cour*, Paris, aux dépens du faubourg Saint-Antoine, 1791; *Ms* = un *Dictionnaire manuscrit* de l'époque, que je possède, et qui a été auparavant dans la Bibliothèque Taylor. Ce dictionnaire compte 8 182 mots. Une foule d'entre eux sont antérieurs à la Révolution. *Néol. fr.* = le *Néologiste françois* (B. Nat., X, 14 335); *A* = l'édition du Dict. de l'Académie de 1798; *S. A.* = le *Supplément* de la même édition; Beaum. à L. = *Beaumarchais à Lecointre son dénonciateur ou compte-rendu des 9 mois les plus pénibles de ma vie*. S. l. n. d. (B. N. Ln[27] 1328).

meur (*Néol. fr.*); *anticivique* (Mirab., *coll.*, IV. L.). Cf. *antimoral*, *antipopulaire* (Marat, n° 1, p. 4), *antirépublicain*, *antiterroriste*, *antipolitique* (Rive dit l'avoir créé); *apostoliser* (*Néol. fr.*; *Ms.*, cité par Littré au XVI[e] s.); *appitoyeur* (*Néol. fr.*; *Ms.*); *aristocratiser* (*ib.* L. le cite dans Oresme); *aristocratisme* (*ib.*); *aristofélons* (*Ms.*); *aristodémocratie* (*ib.*); *assignat* (29 oct. 1790, Montesquiou, Mirab.); *bar* (poids d'un mètre cube d'eau, 31 juil. 1793, *Néol. fr.*); *barbariser* (Grég. *Rap. de fructidor an II.* L. *Néol. fr.*; *Ms.*); *barnaverie* (*Néol. fr.*; *Ms.*); *brouillonnerie* (Beaum. à L., 1[re] ép., p. 12); *brûle-châteaux* (*Ms.*); *canaillarchie* (*Néol. fr.* L. cite *canaillocratie* dans Joseph de Maistre); *ci-devant* (subst.; on avait ri quand le 7 janv. 1790 Foucault avait parlé de *ci-devant châteaux*, et demandé la suppression du mot); *cohiber* (Rive, p. 11-12); *culocratie* (*Néol. fr.*; allusion à l'assemblée qui opinait par assis et levé); *décadaire* (1793), *décadrier* (calendrier, *Néol. fr.*); *décimaliser* (*Proc. v. C. I. p. Conv.* III, 42); *décoaliser* (*Ms.*); *défédéraliser* (*Néol. fr.*); *démagogisme* (*Néol. fr.*); *démagoguinette* (la constitution de 1789, *ib.*); *démuscadiner* (*ib.*); *dépanthéonisation* (*ib.* et *ms.*); *députicide* (*ib.*, *ib.*); *déroyaliser*[1] (*Néol. fr.* Babœuf. Pièces I, 64 L.); *diderotiser* (Rive, p. 25); *diplomatiste* (= diplomate, *ib.*, p. 4); *dispendieusement* (*Point du jour*, 4 nov. 1789); *duhemiste* (*Néol. fr.*); *épithétiser* (*Néol. fr.*); *fayettiser* (*Néol. fr.* et *Ms.*, Rive, p. 6); *foucaudière* (barque à noyades, *Néol. fr.*); *fouloniser* (= pendre, *ib.*); *hécatombiste* (signalé avec *arrière-but*, et *organiser*, comme mot nouveau par le *Censeur des journaux* du 20 pluv. an IV); *guillotinaire* (un rapport — *Néol. fr.*); *impatriote* (Beaum. à L. 3[e] ép., p. 10); *inaccurate* (anglicisme) (Rive, p. 26); *inapostolique* (Rive, p. 21, note); *incivisme* (Barr. 1794, *Néol. fr.*; *Ms. S. A.*); *inerrance* (Rive, p. 13. Cf. *inerrant* du même); *intrigailler* (*Néol. fr.*; *Ms.*); *isolation* (Thouret, 1791. H. D. T.); *laboriosité* (*Néol. fr.*; *Ms.*; L. cite Palsgrave); *législatrice* (Batz. *Arch. parl.*, 3 juil. 1790); *logoscope* (29 j. 1792); *liberticide* (Babeuf, *pièces*, I, 95, L. Rive, p. 8); *loyaume* (Domergue)[1]: *maratisme*

1. *Déprêtriser*, *démarquiser*, sont relevés par Wey, *Rev. du l.*, I, 178, d'après Mercier : « Il est curieux, dit-il, d'énumérer la quantité de vocables que l'on composa dans ces jours de démolition, de dévastation, de destruction. » (Notez que le premier de ces mots est sous la forme *déprêtrer* dans Palissy; que le second est dans Regnard.).

(*Néol. fr.*); *ministérialisme* (*ib.*); *mirabellement* (*ib.*); *modérantisme ib.* et *ms. S. A.* 1798); *monarchien* (Rive, p. 4, noté par Aulard, *Or.*, p. 358); *monarchiser* (id., p. 21); *motionner* (*Néol. fr.*; *Ms.*, d'où *motionnaire*); *municipaliser* (*ib.*, *S. A.*); *nomoclaste* (Rive, p. 4); *noyadeur* (*Néol. fr.*); *non-responsabilité* (Rive, p. 14; cf. *non-tolérance*, id., p. 6); *patriomane* (*Néol. fr.* — Cf. *s'empatrioter*, *ib.*); *phosphoriser* (*Néol. fr.*); *plébécratie* (*ib.*); *populicide* (Bab., *pièces*, I, 83. *Néol. fr.*, *Ms.*); *précautionnel* (*Néol. fr.*); *profligateur* (Rive, p. 25); *projettiste* (*Néol. fr.*); *prussiomanie* (*ib.*); *républicaniser* (Cambon, 1793. L.); *réquisitionnaire* (*Néol. fr.*, *Ms.*, *S. A.*); *rétroagir* (Rive, p. 9); *rétrorévolutionnaire* (*Néol. fr.*); *robespierriser* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *royaliser* (Bab. L. *Néol. fr.*, *Ms.*); *sabrade* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *sacerdotisme* (Rive, p. 12); *sanguinocratie* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *sansculottisme*, *sansculottide*, *sans-culottisation* (partout); *septembriseur*, *septembriser*, *-ade*, *-ation* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *subalternéité* (*Néol. fr.*); *subalterner* (*Ms.*); *systémate* (*Néol. fr.*); *vociférateur* (*ib. Ms.*)[2].

Mots nouveaux qui se sont conservés. — Parmi les mots nouveaux il suffit de rappeler qu'il faut compter des nomenclatures entières, et parmi elles celle du système métrique, rendue obligatoire le 18 germinal an III, et qui a fini par devenir presque entièrement usuelle [3]. Voici d'autres survivants :

1. « Nous nommons *royaume* un pays régi souverainement par un roi : le pays où la loi seule commande, je le nommerais *loyaume* » (Dom., *Journ.*, III, 186).

2. Il faudrait ajouter qu'un assez grand nombre de mots avaient pris un sens qu'ils ont perdu : *suspect*, *culotté* (opposé à sans-culotte), *nationaliste* (membre de l'Assemblée nationale); *opinion* = discours, etc.

3. Je dis presque, parce que des mots comme *myriagramme*, *décilitre* sont encore, malgré l'école, du langage savant. Le reste de la nomenclature a eu du reste beaucoup de peine à passer. Nodier, Wey (*Rem. s. l. l. fr.* II, 65) l'attaquent encore avec véhémence. Il est vrai que les mots ont été mal faits, puisqu'ils sont souvent hybrides, gréco-latins, ou savants par à peu près. *Kilomètre* en effet ne peut venir ni de κύλλος qui signifie bourrique, ni de χίλιος, qui signifie mille. Mais ce n'est pas la faute de la Convention, si on a barbarisé. Son décret déclarait qu'il fallait enrichir la langue de mots nouveaux et simples, et pour soulager la mémoire, le nombre devait en être le plus petit possible (*Proc.-verb.*, II, 17). En l'an IX, un arrêté du 13 brumaire autorisait toute une série de mots usuels : *myriamètre* : lieue; *kilomètre* : mille; *décamètre* : perche; *décimètre* : palme; *centimètre* : doigt; *millimètre*, trait; *hectare* : arpent; *are* : perche carrée; *décalitre* : velte; *litre* : pinte; *décilitre* : verre; *kilolitre* : muid; *hectolitre* : setier; *décalitre* : boisseau; *décistère* : solive; *kilogramme* : quintal; *hectogramme* : once; *décagramme* : gros; *gramme* : denier; *décigramme* : grain. En tout cas le mal est fait : Les « arlequins lexicographiques » sont en usage, et il est venu, le temps entrevu avec effroi par Wey, où on écrit à ses amis : « Je pense à vous souvent, et volontiers j'oublie les quatre cents kilomètres qui nous séparent. » Notre temps a même vu d'autres horreurs.

Activer (*Cous. Jacq.*, *S. A.*); *administratif* (*Point du jour*, 6 nov. 1789); *administré* (subst., *Cous. Jacq.*, *Arch. parl.*, 24 nov. 1790, p. 725); *aéronaute* (*S. A.*); *aérostier* (Conv., déc. 1794, H. D. T.); *alarmiste* (*S. A.*, *Cous. Jacq.*); *anarchiser* (Mirab., Séance du 28 fév. 1791); *anarchiste* (Lah., *Lang. rév.*); *annuité* (*S. A.*); *antisocial* (Mir., *Coll.*, I, 76, H. D. T.); *approximatif* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *archibête* (*Cous. Jacq.*); *bivouaquer* (*A.*)[1]; *boisage* (*A.*); *brise-raison* (Beaum. à L., 2e ép.); *brouille* (*A.*); *bureaucratique* (*A.*); *cabanon* (*A.*); *cannibalisme* (*Néol. fr.*, *Ms.* Ce dernier donne aussi *cannibalité*); *captateur* (*A.*); *centralisation* (*S. A.*, *Néol. fr.*, *Ms.*); *centupler* (*A.*); *céréales* (*Enc. méth.*, 1792, H. D. T.); *chatoyant* (*A.*); *civisme* (*citoyenneté* est dans Beaumarchais, *Néol. fr.*, *Ms.*, *S. A.*); *coalisé avec* (Beaum. à L., 2e ép.); *conscription* (*Enc. méth.*, 1789, *S. A.*); *conspiratrice* (Lah., *L. révol.*, *Néol. fr.*); *constituant* (1789); *constitutionnellement* (Arch. parl., *Rap.* Batz, 3 juil. 1790); *décatholiciser* (Mirab. L.); *déconsidération* (Bign., 1798, H. D. T.); *dégénérescence* (1795, Vauquelin, H. D. T.); *dégradant* (1792, Gohier, H. D. T.); *dégriser* (Mirab., 1789, H. D. T.), *délirant* (Mirab., 17 juin 1789, H. D. T.); *démoraliser* (*S. A.*, Lah., *L. révol.*); *départemental* (Dub. Cranc., 1792, H. D. T.); *dépopulariser* (Mallet du Pan, *Cons. sur la Nat. de la Rév.*, 42-50); *désagréger* (Guyt. de Morv., 1798, H. D. T.); *désobligeance* (1798, *ib.*); *dissidence* (*S. A.*); *échangeable* (*A.*); *égorgeur* (Lah., *L. révol.*); *élaborer* (*A.*); *émigré* (subs., *Décr.* du 9 juil. 1791); *escadrille* (*Néol. fr.*); *éventualité* (Beaum. à L., 1re ép., p. 15); *expropriation* (Beaum. à L., 1re ép., p. 15); *extradition* (*ib.*, 2e ép.); *fanatiser* (blâmé par Lah., *L. révol.*, p. 129); *fédéralisme* (Robesp., 1792, H. D. T., *A.*); *fractionner* (Grég. dans Wey, *Rév. l.*, I, 177); *fusillade* (*Néol. fr.*, *Ms.*, Bonap., 1796, dans H. D. T.); *gemmation* (1798, Rich., H. D. T.); *gradé* (*Néol. fr.*); *guillotine* (1790, H. D. T.); *inamovible* (*S. A.*); *inconstitutionnel* (*Point du jour*, 23 juin 1789; *Ms.*; *A.*); *incriminer* (Malouet, 1791, H. D. T., *Ms.*, *Néol. fr.*);

1. Les mots marqués *A.*, c'est-à-dire insérés dans ce corps du Dictionnaire de l'Académie, sont très probablement antérieurs, quoiqu'ils n'aient pas été signalés jusqu'ici avant la Révolution. Voir plus loin le § Le Dictionnaire.

2. Les mots marqués d'un astérisque sont cités par H. D. T. comme des néologismes de notre temps. Sn = Snetlage.

industriel (Beaum. à L., 3ᵉ ép.); *influencer* (*A.*,Necker, 1792, H. D. T.); *influent* (Malouet, 1791, *Opin.*, II, 76, H. D. T.); *insermenté* (*S. A.*; *Ms.*, Condorcet, le 16 fév. 1792 dit *non sermenté*); *insignifiance* (*A.*); *insurrectionnel* (*Néol. fr.*, *Ms.*, *S. A.*); *jury* (*S. A.*, *Ms.* Domergue eût voulu *jurande*); *juguler* (*Néol. fr.*); *législature* (Mirab., H. D. T., *S. A.*, *Ms.*); *liquidateur* (1793, H. D. T., *A.*); *loquace* (*Néol. fr.*); *luxueux* (*Néol. fr.*); *malfaisance* (1791, Volney, *Ruines.*, H. D. T., *A.*); *mitraillade* (*Néol. fr.*, *Ms.*, *S. A.*); *navrant* (*Néol. fr.*); *neutralisation* (1797, Thouvenel, H. D. T., *Néol. fr.*, *Ms.*, *A.*); *observable* (*A.*); *patenté* (*Néol. fr.*, H. D. T.; cf. *patental*, *patenter*, *Ms.*); *percepteur* (*Néol. fr.*, *A.*); *populariser* (*Néol. fr.*, *Ms.*, *S. A.*); *présentable* (*A.*); *rassasiable* (*Néol. fr.*); *raviver* (*Néol. fr.*); *recrutement* (H. D. T., 1790, *Néol. fr.*, *Ms.*); *régulariser* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *réincarcérer* (*Néol. fr.*); *révolutionnairement* (*Néol. fr.*); *roueries* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *sanctionner* (*Néol. fr.*, *Point du jour*, 27 juin 1789); *séparatistes* (*Néol. fr.*); *tacticien* (*Néol. fr.*, *Ms.*); *terrifier* (*Néol. fr.*, *Ms.*, *terroriste* (*Néol. fr.*, *S. A.*); *ultra-révolutionnaire* (*Néol. fr.*, *S. A.*); *utiliser* (*Ib.*); *vandalisme* (Grég., *Mém.*, I).

Il faut ajouter que pendant cette période une foule de mots ont pris des sens nouveaux :

Acclamation (*Point du jour*, 27 juin 1789, d'où l'expression : vote par acclamation, *S. A.*); *additionnel* (en termes législatifs, Ex. : *paragraphe* — *S. A.*); *adjoint* (— à l'officier municipal, *Ib.*); *adresse* (au sens anglais : discours au roi, *Point du jour*, 10 nov. 1789); *canton* (*Ib.*, 22 juin 1789); *cantonnement* (*A.*); *chouan* (anciennement : chat-huant, Lah., *L. révol.*); *commune* (division administrative, *Point du jour*, 10 nov. 89, *S. A*); *conscrit* (*S. A.*); *convention* (sens américain, *Point du jour*, 17 sept. 1789); *désorganiser* (— un État, Boulay de la M., d'après Mercier. Cf. Lah., *L. révol.*, 138, note); *institut*; *instituteur* (= maître d'école, adopté par la Convention le 18 frim. an I; cf. *Arch. Parl.*, 9 janv. 1790); *insurrection* (qui se disait auparavant de la seule Pologne et dans le sens de *levée en masse*, *Point du jour*, 15 juil. 1789); *liste civile* (au sens de dotation); *obtuse* (dit d'une idée, Grégoire d'après Wey, *Rem.*, I, 184);

outrageusement (au fig., Beaum. à L., 2e ép., p. 35); *patente* (au sens de contribution, *S. A.*); *réfractaire*; *résolution* (proposition adoptée par l'Assemblée; *Point du jour*, 5 nov. 89); *susceptible* (homme — d'une charge, *A.*); *urgence* (en termes législatifs *S. A.*, *Point du jour*, 27 sept. 89).

Enfin un grand nombre d'expressions nouvelles se sont formées : *accusateur public*, *accusateurs nationaux* (*Const. de* 1795, *A*); *appel au peuple* (*Arch. parl.*, I, 594, 1); *acte constitutionnel*; *bas clergé* (trouvé indécent par Laharpe, *L. rév.*); *biens nationaux* (Aulard, *Jac.*, I, 28); *bureau central* (*S. A.*); *carte civique* (*Néol. fr.*); *carte de sûreté* (*S. A.*); *tribunal de cassation* (*Ib.*); *citoyen actif* (*Point du jour*, 6 nov. 1789); *convention nationale* (*Arch. parl.*, I, 587, 2 sept. 1789); *comité révolutionnaire* (*S. A.*); *tribunal correctionnel* (*Ib.*); *grand juge militaire* (*Ib.*); *école normale*, *école polytechnique*, *État fédéral* (*Arch. parl.*, I, 595, 2; 7 sept. 89); *haut juré* (1791); *haute cour de justice* (*Const.* de 1795, *S. A.*); *homme de loi* (*Ib.*); *inscription civique* (*Const.* de 1791, *S. A.*); *majorité simple* (*Point du jour*, 27 nov. 89); *à la lanterne* (*Chans. révol.*, d'où *lanterner*, *lanternation*); *mandat impératif* (8 juillet 1789); *ordre du jour* (*Point du jour*, 1er août 89, *S. A.*); *procurateur de la nation* (*S. A.*); *question préalable* (*S. A.*, on dit aussi *question préliminaire* dans la séance du 14 sept. 1789, et le terme est encore expliqué dans le *Point du jour* du 15 sept.); *serment civique* (*Arch. parl.*, 31 mai 1790); *visites domiciliaires* (*S. A.*); *veto suspensif* (*Point du jour*, séance du 15 sept. 1789, *Néol. fr.*, *S. A.*).

Le Dictionnaire. — On avait offert au Comité d'instruction publique, le 11 pluviôse de l'an II, de publier une nouvelle édition du Dictionnaire de l'Académie [1]. La proposition ne paraît pas avoir eu de suite immédiate. Grégoire et Coupé furent seulement chargés de voir le manuscrit. En l'absence de Marmontel, ce fut Morellet, secrétaire, qui envoya les cahiers, lesquels se composaient de feuilles du dictionnaire de 1762 annotées en marge, et de cahiers d'observations détachées [2]. Le

1. Guil., *Prov. v. C. I. p. Conv.*, III, 874.
2. On trouve dans Guillaume (*Ib.*, II, 326) des lettres de Morellet relatives à cet envoi. Dans ses mémoires Morellet raconte que les commissaires qui vinrent lui

décret rendu en prairial, sur la proposition de Grégoire, portait qu'un rapport serait présenté sur les moyens d'exécution d'un nouveau vocabulaire. Cependant ce n'est que le 1er jour complémentaire de l'an III (17 sepembre 1795) que Lakanal apporta un rapport duquel il résulte qu'une proposition d'édition avait été faite au nom de Smits, une autre au nom de Maradan. Les deux libraires s'entendirent, et un décret fut rendu, qui est reproduit en tête de chaque exemplaire, confiant aux deux libraires le soin de publier le travail de l'Académie à 15 000 exemplaires.

Dix mois leur étaient donnés. L'ouvrage ne parut qu'en l'an VII, précédé d'un discours préliminaire de Garat[1]. Un appendice renferme les mots « que la Révolution et la République ont ajoutés à la langue ». J'ignore par qui le travail a été fait. Il était assurément ingrat. Comment affirmer avec assurance que tel mot était nouveau? C'était risquer de se tromper bien souvent. Comment d'autre part distinguer, dans le fatras des néologismes, ceux qui étaient réellement d'usage, en l'absence de l'arbitre ordinaire, l'Académie, qui n'existait plus? Les anonymes qui s'étaient chargés de la besogne se renfermèrent dans une extrême prudence, donnant moins les mots nouveaux que les nouvelles acceptions ou les nouvelles locutions qui paraissaient reçues. Par là, ils n'évitèrent pas de se tromper[2], c'était impossible, mais leur choix a été assez judicieux, et ainsi ils restèrent, somme toute, fidèles à la tradition académique[3].

réclamer le Dictionnaire étaient Dorat-Cubières et Domergue, et il ajoute d'intéressants détails : « Le manuscrit qu'on avait commencé de livrer à l'impression était le fruit du travail des séances de trente années... Ce travail consistait en corrections faites à la marge d'un exemplaire de cette édition, ou recueillies sur des papiers séparés; elles étaient pour la plupart de Duclos, d'Olivet, d'Alembert, Arnaud (sic), Suard, Beauzée et en général d'académiciens qui ont fait de la langue et de l'art d'écrire une étude approfondie. »

1. Voir Courtat, *Monogr. du Dict. de l'Ac.*, 9. D'après cet auteur, il semble que les principaux metteurs en œuvre aient été Suard et Bourlet de Vauxcelles. Adamantinos Koraïs a compté dans l'ouvrage 29 712 mots.

Une édition de 1802 donnée par Laveaux chez Moutardier et Leclerc, quoique sensiblement différente de celle-ci, fut définitivement condamnée comme contrefaçon par la cour de Rouen jugeant en seconde instance, le 12 niv. an XIII (12 janv. 1806).

2. Voir aux mots *détention*, *district*, *gouvernant*, *inviolabilité*, etc.

3. Snetlage avait publié à Göttingen en 1795 un *Dictionnaire nouveau français contenant les expressions de nouvelle création du peuple français* (Bib. Nat. X. 1344, E6). Il s'engagea à ce propos une polémique. Casanova répondit à la publication par une lettre : « A Léonard Snetlage, docteur en droit de l'Univer-

Le XIXe siècle.

Mercier. — Le siècle avait à peine un an que la prochaine révolution linguistique s'annonça par un manifeste retentissant : la *Néologie* de Mercier. Paradoxal en tout, allant de l'extravagance à la vision prophétique, l'auteur de *l'An 2440* était peut-être le seul homme de son temps, dans le cerveau duquel le soleil de messidor pût faire éclore semblable ouvrage et semblable préface.

Les langues pauvres, dit-il, s'opposent à la pensée. Les phrases ou les circonlocutions promettent beaucoup, et donnent peu, mais un mot neuf réveille plus que des sons, et fait vibrer chez vous la fibre inconnue (xi). Multipliez les mots simples. Les mots font la matière première des syntaxes. Avec eux, sans syntaxe et sans grammaire, vous aurez sous les yeux un tableau raccourci et fidèle de toutes les images de la nature (xviii-xix).

sité de Gœttingue, Jacques Casanova, docteur en droit de l'Université de Pavie ». J'ai eu en mains l'exemplaire de cette lettre que possède la Bibliothèque royale de Saxe, et que M. le conservateur a bien voulu envoyer à Paris à mon intention. C'est la plus curieuse — sinon la plus correcte — critique qu'on ait faite du nouveau lexique. Casanova accuse les journalistes qui ont fait les mots de n'avoir cherché qu'à éblouir, en employant des moyens qui, si la France n'avait été en convulsions, n'auraient servi qu'à faire rire, comme faisaient les néologismes du carlin de la Comédie italienne; si le français, après cette anarchie, ne retourne pas à son ancien état, il fera rire, et deviendra un patois populaire que les bons écrivains n'emploieront jamais.

Et il raille *alarmiste* (mot berneur), *ambulance*, *appitoyer* (mot pitoyable), *culotté* (risible, et né dans l'ivresse); *embrigadé* (expression baroque comme tant d'autres à la place desquelles Snetlage et Casanova eussent pu, un dictionnaire italien ou espagnol à la main, enfanter mille autres, qui leur eussent valu un diplôme de « fraternisation »); *incarcérer* (inutile puisqu'on a *emprisonner*, mais qui pourra donner lieu à *carcère*, dont le Comité d'Instruction publique déterminera le genre); *monarchien* (sans doute inventé par les dames de la Halle avec cette terminaison en *chien* qui a tant de noblesse); *présumable*, *prétentieux* (sur lesquels il est sûr que les abeilles ne s'arrêteront pas), *singer* (qu'on a eu au moins tort de faire actif), *sans-jupon* (qui ne manque pas de charmes, et qui est moins malhonnête que sans-culotte, car au bout du compte le jupon n'exclut pas les jupes).

Comme on peut le deviner d'après ces quelques mots, il y a plus de politique dans ce petit écrit que de linguistique. Toutefois les considérations littéraires, l'amour du français tel qu'il était inspirent visiblement l'auteur. Et il m'a semblé intéressant de rapporter ici un écho de cette discussion, bien qu'elle n'ait pu avoir aucun intérêt pour le développement du lexique, parce qu'au xviiie siècle notre langue avait appartenu à l'Europe, et qu'il est utile de recueillir les impressions que les changements survenus faisaient à des étrangers qui l'avaient adoptée.

Qui s'y oppose? En droit, rien. Il n'est besoin d'invoquer ni Horace ni Cicéron : l'homme pensant ne connaît point d'autre autorité que son propre génie, c'est lui qui fait la parole; la langue n'est point un objet de convention (XVII-XVIII); elle est à qui sait la faire obéir à ses idées (XLIV, note).

Deux pouvoirs semblent régler la nôtre : l'Académie, les grammairiens. Mais par qui a été fait le dialecte national? Par la masse des écrivains (IV); s'il eût fallu faire une Académie, c'était une académie de permutation et de combinaison de mots nouveaux et de phrases nouvelles (XXI). Au lieu de cette institution féconde, rêve impossible du reste, puisque le génie en ce genre n'a point de compagnons, nous n'avons eu que la défunte Académie française, qui n'a vu l'édifice immense des langages humains que d'après ses fantaisies, qui a eu ses amours et ses haines pour des mots, animosités et tendresses aveugles. Sa serpe, instrument de dommage, a fait tomber nos antiques richesses (XX). Quant aux maîtres du grand siècle, la langue était pure sous leur plume, d'accord, mais toute la langue était-elle sous leur plume? (XXII-XXIII)

Voilà pour le droit. En fait, il est impossible de fixer les langues (V). « Il en est d'une langue comme d'un fleuve que rien n'arrête, qui s'accroît dans son cours, et qui devient plus large et plus majestueux, à mesure qu'il s'éloigne de sa source. Et qui ne rirait d'un tribunal qui vous dit : *je vais fixer la langue.* Arrête, imprudent! tu vas la clouer, la crucifier. » (VII-VIII)

Du reste, la chose serait-elle bonne? Avons-nous fait assez de progrès? La langue poétique est encore à naître. Nous n'avons ni augmentatifs ni diminutifs. Notre vocabulaire timide s'est traîné pendant cent années dans la faiblesse et dans la peur, il trahit à chaque pas l'audace de la pensée et le feu du sentiment (XXIV-XXV). Quand il s'agit de traduire, nous nous apercevons que nous n'avons qu'un bégaiement enfantin, monotone, auprès de la voix forte, sonore et musicale de certaines langues étrangères, qui se ploient aux mètres les plus difficiles de la Grèce et de Rome (*ib.*).

Nous avons laissé passer de belles occasions d'être riches. Il est encore indécis si nous n'avons pas perdu à ne pas adopter entièrement la langue d'Amyot et de Montaigne,

(xii-xiii). Il faut en accuser l'amour subit, l'idolâtrie aveugle pour quatre ou cinq écrivains plus modernes qui ont conquêté le gros des lecteurs, et comme ordonné la suppression et proscription d'un nombre très considérable de mots très expressifs et très énergiques, qui ne sont point remplacés (xl). N'est-il pas des mots que le préjugé a rendus ignobles, et que de grands écrivains ont eu le courage de rendre à la langue, même dans des vers pompeux, comme *vache*, *bled*, *chien*, *pavé*? La Fontaine se plaisait à placer avec grâce tel mot qui veillissait (xxxi).

Il ne serait pas même indigne de l'écrivain moraliste de descendre à l'examen des patois et de leur dérober des expressions enflammées et des tours naïfs qui nous manquent (xxx). En outre il faudrait varier les significations. Il y a plusieurs langues dans une seule pour qui sait bien, en tournant tous les mots, les faire passer dans des acceptions diverses, multipliées ou sans cesse modifiées. C'est ainsi qu'une discipline très active, imprimée à un régiment, double et triple le nombre des soldats (xxi).

La syntaxe elle-même doit reprendre un peu de liberté. « Nous rapprochons les mots, nous les enchaînons les uns aux autres, mais nous ne les groupons jamais, nous ne les construisons pas, nous les accumulons; nous ne saurions les disposer de manière à se prêter mutuellement de la force et de l'appui; les mouvements circulaires et les mouvements obliques nous sont également défendus [1] (xlii).

Craint-on pour la clarté de la langue? La néologie n'y est point opposée (xii). « Ce mot n'est pas français, dit-on, et moi je dis qu'il est français, car tu m'as compris. »

Et dans une péroraison où il prédit le déplacement de l'autorité qui s'est fait plus tard, Mercier s'écrie : « L'autorité législative résidera dans l'homme qui fera adopter ses néologies. Si l'usage consacre ses expressions, si plus heureux, il se fait lire, tous les journalistes puristes du monde ne paraîtront plus alors devant lui que livrés à une chicane puérile et sèche; il plaira aux esprits pénétrants, étendus, qui, guidés par le sentiment, surpasseront bientôt le néologue lui-même, satisfait de s'avouer vaincu. Les

1. L'auteur annonce un traité sur les inversions (xliii, note).

génies créateurs, c'est d'eux que j'attends, non point des suffrages, mais la grande langue harmonieuse et forte dont je ne leur ai offert tout au plus que l'*instrument.* »

Que vaut cet instrument, je ne m'attarderai pas longtemps à l'examiner. Il y a dans ces 400 pages de néologismes une foule de mots qui avaient existé autrefois, d'autres qui venaient de paraître pendant la dernière période du xviiie siècle, d'autres enfin qui sont créés par Mercier lui-même.

Ils sont tels qu'on pouvait les attendre de cet homme singulier : les uns tout naturels, les autres hardis jusqu'à l'étrange, les uns nécessaires, utiles au moins, les autres extravagants et hors d'état d'être mis en œuvre. Aussi en était-il de morts-nés : *astucier*, *automalité* (Rétif), *benuré* (= chanceux), *brutification*, *calcable* (bon à mettre dehors à coups de pied), *comédiassier*, *commiscéabilité* (Rétif), *cyniser*, *crimination* (Rétif), *dépaterniser*, *emphilosophié* (Linguet), *fidéliser*, *flagrer* (Rétif), *garruleux* (Lequinio), *grotesquer*, *hainer*, *horloger sa vie*, *inalogue* (contraire de analogue), *invérité* (chose fausse qu'on croit être vraie), *léoniser* (rendre un lion), *massifier* (Rétif), *se nullifier*, *pyramider*, *littéromanie*, *métaphysiquer*, *ochlocrate*, *paroler* (parler longtemps), *pologniser* (partager un pays), *rayonnanter*, *réformider* [1], *réglementailler*, *religionner* (vivre de religion comme les prêtres), *respectueuseté* (Rétif), *revigourer*, *ridiculisme*, *rienniste* [2], *rubiconder*, *sacrificature*, *sagacieux*, *sentimenteux*, *superficiellité*, *tigreux*, *tituliser* (donner un titre), *se turgir* (Rétif), *uniter*, *virginette*, *se zéroïser*.

Mais même parmi les morts, combien étaient logiques et complétaient heureusement les séries existantes : *heureuser*, *insolenter*, *jauneur*, *noireté*, *rudeur*, *mêmeté*, *morguer*, *nolition*, *nuisibilité*, *paucité*, *pervertissement*, *personalisme*, *vénérabilité*, etc.

D'autres étaient expressifs, quelquefois sonores : *canore*, *con-*

1. La sottise réformide la néologie, on ne conçoit guère ce qui porteroit les écrivains à réformider une richesse qui charge leur palette de couleurs vives et nouvelles.

2. « Citoyen néologue, hier je fus, avec quelques personnes, obligé de décliner mon nom, prénom et profession : leur dictée fut aussi longue que celle de certains barons allemands. Je me donnai, moi, la qualité de *rienniste.* L'homme de loi refusa de l'écrire, prétendant qu'elle existait bien dans le monde, mais qu'elle n'était pas dans le Dict. de l'Académie. Pour lever ses scrupules, j'ose vous prier de donner place à ce mot dans votre vocabulaire. Salut et joie en la critique! » L***

spirance, *charlataner*, *encachoté*, *furaces* (C. Desmoulins), *gaudriolistes*, *journaillon*, *lugubrer*, *nonchalanter*, *s'obombrer*, *voulance*.

Mercier avait le sentiment profond des besoins de la langue, et l'instinct de la création verbale, car un assez grand nombre de ses propositions ont été ratifiées par la suite. Voici des mots aujourd'hui français, qu'il avait recueillis dans des écrits, et qu'il a présentés à l'agrément du public : *aduler*, *adultération*, *adventice*, *agitateur*, *agrémenter*, *ajourer*, *assainissement*, *banqueroutier*, *bureaucratie*, *don quichottisme*, *remparer*, *sanctionner*, *sonorité*, *stipendié*, *tantinet*, *tituber*, *tyranneau*, *uniformer*, *vagissement*, *valse*, *vandalisme*, *vaporeux*, *véloce*, *verbosité*, *volition*.

En voici qu'il a faits : *acclimatement*, *aérage*, *affinage*, *barbariser*, *boxeur*, *se bronzer*, *caricaturer*, *désenroler*, *relecture*, *politiquer*, *rénovation*, *sanitaire*, *sélection*, *sensiblerie*, *terminologie*, *théoricien*, *thuriféraire*, *topique*, *trôner*, *vaticiner*, *versatilité*, *viciable*, *victimé*, *se viriliser*. Ils sont aujourd'hui admis. Plusieurs ont même des airs très classiques.

On pense comment furent accueillies de si extraordinaires théories. Beaucoup gardèrent un silence dédaigneux, quelques autres s'amusèrent à des comptes rendus d'un esprit facile, farci des mots les plus saugrenus du livre [1]. La néologie fut mise au rang de la « platopodologie », ou connaissance de l'homme par l'inspection de son pied. Mais Mercier fut plus heureux contre Bouhours que contre Copernic. Si son siècle était trop jeune pour le lire,

Le nôtre a dû lui plaire et ses hommes sont nés.

1. « Voilà que malgré elle (notre langue), il vient de lui arriver un grand secours, c'est la néologie, qui nous met dans l'abondance pour longtemps en nous procurant, outre une préface de 76 pages, pleine de pensées *fécondatrices*, une collection de mots nouveaux... Ce ne sont pas seulement des nouveautés, que l'*enrichisseur* écrivain nous présente, ce sont des *neuvetés*, c'est-à-dire des choses que nous possédions déjà, et dont nous restions privés, parce que l'étroitesse de notre génie s'abstenait d'en faire usage... C'était une richesse, qui attendait un *ressusciteur*... Ingrats que nous sommes, qui vivions dans l'*oubliance* de nos bienfaiteurs et de leurs bienfaits, nous ne savions pas que nous devions le mot *oborier* au C. Rétif, et le mot *déjouir* au citoyen Moussard, et la *francisation* à Louis Verdure, et une foule d'*heureusetés* pareilles à la plume libérale de Bonneville de Saint-Aure, de Paganel, du Dr Sacraton, d'Urbain Domergue, de La Bouche-de-Fer, de Pio, Manuel, etc., tous hommes *verveux*, qui, depuis vingt cinq ans, semblent s'être *phalangés* pour combattre la timidité *puristique*. En vain les *abécédaires*, l'*étouffeur* Laharpe, les *sermonneurs* du Mercure et la

Chateaubriand. — Chateaubriand est-il dans ses premières œuvres aussi révolutionnaire qu'on l'a prétendu? On ne saurait nier que dans l'*Essai sur les révolutions*, il semble un des moins soumis à la règle parmi ses contemporains. A côté de formules vieillies[1], cet ouvrage présente de nombreuses négligences, des hardiesses aussi, et témoigne d'une assez grande liberté dans l'emploi des mots et des tours. On y trouve des néologismes[2], soit créés, soit empruntés aux langues vivantes[3] ou aux langues savantes[4], quelques archaïsmes[5], des constructions inconnues, souvent très libres[6]. Toutefois ce n'est pas dans cette voie que Chateaubriand a persévéré. Une fois en possession de son talent, dans *Atala*, dans *René*, dans le *Génie* et l'*Itinéraire*, sans revenir à la règle, il se montre à la fois plus hardi et plus réservé. On sait quelles tempêtes a soulevées l'apparition de chacun de ces livres. C'est tout un juste volume dans l'édition du *Génie* de Ballanche, et le style n'est point épargné, comme on pense, par des hommes si pointilleux[7]. Mais ce n'est point les mots eux-mêmes ni les fautes grammaticales, sauf dans quelques cas, qui ont scandalisé les Morellet et les Ginguené.

On n'est point sûr, en vérité, dans de semblables dépouillements, de noter tout ce qui est vraiment nouveau. Les mots

légion des *feuillistes*, en vain toute cette race *zoïlisante* s'est obstinée à perpétuer l'indigence antique, la résolution était prise d'*éléémosyner* la gueuse fière... » (Mercure, *Vendém. an X*, cf. le *Merc.* d'avril 1807.)

1. *Le flambeau des révolutions passées à la main, nous entrerons hardiment dans la nuit des révolutions futures* (chap. I, p. 14 de l'éd. originale); *passagers inconnus embarqués sur le fleuve du tems* (chap. XVIII, p. 94), *l'écueil des révolutions* (chap. XLIX, p. 265), *le timon de l'État* (chap. XXXIII, p. 190).

2. *Une force invasive* (chap. XXXVI, p. 214), *venant inapropos* (chap. LVIII, p. 306), *dont l'homme ait jamais été dignifié* (chap. XXXIII, p. 189).

3. *Délivrer une opinion* (2e p., chap. II, p. 403).

4. *Esprits raréfiés* (chap. XIV, p. 74), *quoique les mœurs fluassent* (chap. XXIV, p. 147).

5. *Il souloit tenir* (chap. XVI, p. 83), *calamiteuses* (2e p., chap. II, p. 402), *cadavéreuses* (chap. XXXIV, p. 192), *la simplesse* (chap. XLIX, p. 264).

6. *Séant juge* (chap. XXXIII, p. 189), *protestoit amitié à ses ennemis* (chap. LI, p. 272, et chap. LXIII, p. 328 ; Féraud prétend qu'on ne le dit plus que dans l'expression « je vous le proteste sur mon honneur »), *admettre la voie spéculative... pour infiniment dans ses causes* (chap. XVII, p. 86), *images consonnantes à la tendresse* (chap. L, p. 267).

7. Voir le *Génie*, édition Ballanche, an XIII, t. IX. Comme les critiques insérées là ne le sont souvent que par extraits, j'ai dû citer les originaux : Ginguené, *Coup d'œil rapide sur le Génie du christianisme*, 1802 (Bibl. Nat., Inv. D. 80762), Morellet, *Observations critiques sur Atala*, an IX (Bibl. Nat., Inv. Y2 55206), Massey de Tyrone, *Les deux écoles* ou *Essais satyriques sur quelques illustres modernes*, 1829 (Bib. Nat., Ye 27444).

devenus aujourd'hui usuels se font peu remarquer. Toutefois il m'a semblé qu'il y avait bien peu de néologismes proprement dits, et qu'ils étaient bien peu marquants : *magiquement* (*Gén.*, I,117) eût été fort bien créé par le XVIIe siècle, qui en a fait tant de semblables adverbes; *exfolié* (*Ib.*, I,187) est à peine neuf, puisque Bernardin de Saint-Pierre avait parlé du *roc qui s'exfolie*; la *toute-présence* de Dieu (*Ib.*, I,167) vient tout naturellement de l'analogie de *toute-puissance*; *cyprière* (*Atal.*, 49. Littré a noté le mot dans le *Génie* et les *Natchez*) et quelques autres frappent plus, mais il n'était écrivain qui depuis les environs de 1760 n'en eût risqué autant et plus. Je compte à peine *sachem*, *manitou*, *tomahawk*, *mocassine*, *sagamité* et leurs semblables. Usités ou non, ils étaient là pour la couleur locale, et ne risquaient point de corrompre la langue, dans laquelle ils avaient peu de chances d'entrer.

La syntaxe est un peu plus indépendante. Les prépositions, en particulier, sont employées avec une liberté vraiment grande :

Ils sont résolus *de* chercher fortune (Laveaux eût voulu *à*, puisque l'action se produit en dehors du sujet, *Gén.*, I,206); cinglant *aux* extrémités de la terre (*René*, 98); aux approches du printemps, elle (la poule d'eau) se retire *à* quelque source écartée (*Gén.*, I,192); dompter des passions *au* joug de la famille (*Ib.*, I,78); entrer *à* la vie (*Mart.*, I,190); *au bout desquels jours* (*Itin.*, p. 6) [1].

On rencontre aussi des ellipses prohibées, qui donnent même quelquefois de l'obscurité à la phrase : « Quelle imagination assez paresseuse a besoin qu'on l'aide à se représenter? » (*Gén.*, I,80.) « Oh! quel cœur si mal fait n'a tressailli? » (*René*, 79 [2].)

Mais la vraie manière d'innover que Chateaubriand a pratiquée à cette époque est celle qu'avait recommandée Marmontel,

1. Je cite *Atala* et *René* d'après l'édition de Garnier, sauf quand je donne le premier texte, ce que j'indique. Les autres ouvrages sont cités d'après les éditions originales.

2. Ginguené relève d'autres fautes dans la *Décade*, n°s 27, 28, 29 de 1802. Cf. le *Coup d'œil rapide sur le Génie du Christianisme*, Bib. Nat., D. 80 762, p. 5 : On note un exemple de confusion de gérondifs et de participes : « *Si l'on arrive en ne croyant rien dans les royaumes de la solitude, on en sort en croyant tout.* » Cette phrase n'est pas française. La négation est omise : « *On ne peut douter que les institutions religieuses servissent au maintien des mœurs.... On ne peut se dissimuler que la marine et le commerce soient nés de ces institutions...* » Ou bien les modes sont mal employés : « *tout formidable que soit ce sublime* », etc.

et nombre d'autres qui se réclamaient de son autorité. Comme dans les *Mémoires d'outre-tombe*, dans les premières œuvres publiées, il archaïse volontiers :

D'une autre part les fins de l'homme étant restées (*Gén.*, I, 31 ; cf. *René*, 100) ; la pluie et les vents ne lui importent guère, *tandis qu'elle* a dans sa mamelle une goutte de lait pour nourrir son fils (*Ib.*, I, 279) ; ces fortes attaches *par qui* nous sommes enchaînés au lieu natal (*Ib.*, I, 242) ; l'héroïne, courbée sous la croix, s'avança courageusement *à l'encontre* des douleurs (*René*, 98) ; Cymodocée fut choisie *des* vieillards (*Mart.*, I, 130).

Il affecte de placer à la manière ancienne le pronom devant l'auxiliaire : *se* vient coucher (*At.*, p. 18) ; elle *me* vint tout à coup surprendre (*René*, 89) ; prit un sentier qui *la* devoit conduire chez son père (*Mart.*, I, 133).

Enfin peut-être est-ce en souvenir des anciennes libertés qu'il construit si hardiment les phrases, en laissant deviner seulement les rapports entre certains mots, mais sans les marquer expressément, comme les exigeants le demandaient. Voici des possessifs sans antécédents :

« Accablés de soucis et de craintes, exposés à tomber entre les mains des Indiens ennemis, à être engloutis dans les eaux, piqués des serpents, dévorés des bêtes... nos maux sembloient ne pouvoir plus s'accroître (*At.*, 39-40) ;... jouet continuel de la fortune, brisé sur tous les rivages, longtemps exilé de mon pays, et n'y trouvant à mon retour qu'une cabane en ruine et des amis dans la tombe, telle devoit être la destinée de Chactas » (p. 51).

Mais Chateaubriand avait-il dès lors une doctrine sur ces questions? Était-il décidé à rompre avec la grammaire officielle, et à élargir la langue de la prose poétique, même en se rattachant à la tradition des classiques et de leurs devanciers? C'est fort douteux. Les corrections d'*Atala* pourraient fournir à cet égard de précieuses indications. On y reconnaît vite des traces de déférence. Morellet (p. 14) ne « pouvoit attribuer qu'à l'imprimeur l'incorrection de cette phrase : ... j'eusse préféré d'être jeté aux crocodiles de la fontaine, *que* de me trouver seul avec Atala. » Chateaubriand a corrigé (p. 25). Il a de même ôté *prêt à* pour *près de*, etc. Laharpe, dans l'ouvrage apologétique qu'il préparait, voulait, dit-on, le défendre du reproche

d'incorrection. Il n'eût pas eu beaucoup de peine. Ce n'était pas là le véritable point du débat.

Chateaubriand, ses adversaires l'ont bien vu, est surtout novateur par le style. Je n'ai point ici à étudier tous les procédés de ce style. Chercher à trouver le secret de l'harmonie de sa phrase, ou caractériser ses images est chose qui ne m'appartient point. Je voudrais montrer seulement la nouveauté de ses expressions, et marquer comment il a, par son exemple et son autorité, entraîné la langue dans une voie où Jean-Jacques et Bernardin de Saint-Pierre lui-même n'avaient pas suffi à l'engager.

Ce désir de renouveler les expressions ne le quitte guère lorsqu'il écrit, et s'accuse encore lorsqu'il revise. De là d'abord de légers changements aux façons de dire ordinaires; souvent l'adjectif, le verbe sont nouveaux, mais si naturels que l'alliance de mots semble ancienne : *ombre transparente* (*Mart.*, I, 133); *la mer s'étant aplanie* (*Itin.*, I, 13), *étaler en même lieu les funérailles de Britannicus* (*Ib.*, I, 17). Ou bien c'est un rapprochement bien plus hardi : *des pleurs d'attendrissement et de religion* (*Gén.*, I, 41); *tu veux donc que je pleure tout mon cœur* (*Atala*, p. 26); *tous reposent en elle une aveugle confiance* (*Gén.*, I, p. 274).

L'image est transformée. Suivant un procédé cher aux classiques, à Corneille particulièrement, les abstraits prennent la place des concrets : *une insipide enfance de plantes, d'animaux, d'éléments, eût couronné une terre sans poésie* (*Gén.*, I, 162). Et, comme chez nos contemporains, ces abstraits sont souvent au pluriel : *les ouvertures des golfes, les innombrables utilités des mers, rien n'échappoit à la sagacité* (*Gén.*, I, 170); *ces millions de soleils sont, au plus haut du firmament, les grandes évidences de Dieu* (*Ib.*, I, 247 [1]). Enfin et surtout une floraison de métaphores, colorées ou plastiques, vient donner aux mots les plus ordinaires un aspect moderne : *le jour bleuâtre et velouté de la lune* (*Gén.*, I, 227); *la tendre lumière* (*Mart.*, I, 133); *les racines de murs rasés* (*Itin.*, I, 108); *déjà l'ombre repose sur la terre*

1. Cet emploi est beaucoup plus hardi que celui qui consiste à mettre simplement au pluriel des mots comme *faîte*, *néant* : *les faîtes du monastère* (*René*. 100), *les maux dont vous vous plaignez sont de purs néants* (*René*, 101). Ce sont en particulier les *épouvantements de la mort*, qui ont excité la colère des critiques (V. Hoffman, *o. c.*).

(*Gén.*, I, 180). *Bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel* (*Gén.*, I, 222). *Des bouleaux formoient des îles d'ombre flottantes, sur une mer immobile de lumière* (*Gén.*, I, 227). *Une vallée tortueuse s'ouvrit devant nous, elle circuloit autour de plusieurs monticules* (*Itin.*, I, 71) [*La lune*] *suivoit paisiblement sa course azurée* (*Gén.*, I, 227) [1].

Il n'est pas jusqu'à la vieille périphrase dont Chateaubriand ne rajeunisse l'usage. Certes, il abuse un peu de l'*astre des nuits*, et il eût pu laisser à Delille des formes de dire si précieuses qu'elles touchent parfois au grotesque, telles celles-ci : *les buissons de fleurs cachoient parmi leurs boutons des rossignols étonnés de chanter leurs premiers airs, en échauffant les fragiles espérances de leurs premières voluptés* (*Gén.*, I, 160). *L'enfant naît, la mamelle est pleine, la bouche du jeune convive n'est point armée, de peur de blesser la coupe du banquet maternel* (*Ib.*, I, 278) ; en revanche il s'en sert habilement, non plus seulement pour définir, mais pour embrumer les idées et les envelopper de vague, pour dire les « choses du mystère » [2] (*At.*, p. 29, orig.).

S'il n'eût fait que cela, Chateaubriand n'eût encore été qu'un trouveur d'expressions. Il a mieux mérité de la langue. Ayant, avec d'autres, le sentiment, vague sans doute, que la langue littéraire était trop étroite, il a osé, profitant sans doute de ce genre nouveau de la prose poétique, s'essayer à reprendre diverses catégories de mots. Ce sont d'abord des mots soi-disant vulgaires.

Sans doute le mot noble le hante encore parfois : *rameau* fait encore trop concurrence à *branche*. On voudrait aujourd'hui biffer *les ormeaux*, *l'airain* (*René*, 79), *la poudre* (= *la poussière*, *ib.* 81), *les demeures des mortels* (*ib.*, 83), *le toit des ancêtres* (*ib.*, 94) ; *les couches abandonnées* (*ib.*) qui sentent leur temps [3].

Mais tout en abusant du *sein*, il a osé dire comme la salutation angélique : *le ventre de ta mère*, et en 1829 retentissait

1. Ginguené (p. 83) ne pouvait accepter : *la terre bâilla de toutes parts, le puits de l'abyme*. Morellet en voulait à la *patrie absente*, aux *cabanes suspendues au front de la montagne*.

2. Ginguené le lui reproche dans la Décade et raille : *le grand solitaire de l'Univers, l'éternel célibataire des mondes, l'Homère des oiseaux, la fille des hommes*. Cf. Wey, *Rem. sur la langue fr.*, 1845, I, 268.

3. On trouve des traces de ce préjugé dans ses corrections. Il avait d'abord écrit (*At.*, or. 167) : *Sa langue vint avec un respect profond chercher le Dieu que lui présentoit la main du prêtre* ; il y substitua : *Ses lèvres s'entr'ouvrirent et vinrent avec respect chercher le Dieu caché sous le pain mystique*.

encore l'écho des plaisanteries que cette témérité lui valut. D'autres, dont Hoffman, ne se remirent point de compter parmi les *balayures du monde*. On vit avec horreur René couvrir ses yeux de son *mouchoir* (p. 94) et la femme d'un matelot se risquer à *essuyer ses pleurs avec le coin de son tablier* (*Gén.*, I, 222 [1]).

En même temps qu'il hasarde ce retour à la langue commune, Chateaubriand met tout son art à parfaire ce mélange des mots scientifiques et des mots populaires qui avait commencé depuis le XVIIIe siècle, et cela malgré les railleurs qui lui reprochent de savoir « la mnémonique, la mégalantropogénésie, la stentorotechnie, la psychologie, l'archéologie et l'encyclologie [2] ». Et je ne vois pas que *nénuphar*, *pistia*, *bignonia*, *magnolia*, *azalea*, *sassafras*, et tant d'autres qui sont dans *Atala* ou dans *René* y sentent le moins du monde leur pédant de laboratoire; tout au contraire Chateaubriand a l'art de rapprocher éléments antiques, savants et ordinaires, de confondre convolvulus, naïades et cresson dans des phrases d'une harmonie parfaite et d'une précision qui n'enlèvent rien à la grâce [3].

Il y a plus, il excelle à se servir des plus rares de ces mots, de ceux qui avaient peu de chances d'être entendus, non point pour leur faire signifier quelque chose, mais pour leur faire traduire une impression [4]. Je m'étonne que les grammairiens si soucieux de faire de notre langue la reproductrice aussi fidèle que possible de l'idée pure ne se soient point aperçus du danger. De l'expression générale qui traduisait mal on passe d'un coup à l'expression si précise qu'elle ne traduit plus, parce qu'en fait elle ne signifie rien pour le commun des lecteurs, étant incomprise.

C'était donc une singulière méprise que celle d'Hoffman,

1. Cf. la *Décade philosophique*, XXIII, 227, au sujet du ver qui cherche en rampant un passage vers sa proie. On reproche aussi à Chateaubriand une description réaliste d'un martyre : « On lui écrasa les gencives,... on versa sur sa tête des cendres embrasées ».

2. *Saint-Géran*, p. 13-14.

3. « Les convolvulus, les mousses, les capillaires d'eau, suspendent devant son nid des draperies de verdure..., le cresson et la lentille lui fournissent une nourriture délicate; l'eau murmure doucement à son oreille; de beaux insectes fluviatiles occupent ses regards; et les naïades du ruisseau, pour mieux cacher cette jeune mère, plantent autour d'elle leurs quenouilles de roseaux, chargées d'une laine empourprée » (*Gén.*, I, 192).

4. Malherbe fait déjà des effets de ce genre avec les noms géographiques, mais combien ici les essais sont plus hardis!

prétendant qu'on allait à réduire la langue. « Quand j'aurai dit, prétend-il quelque part, sentir, sensation, désert, solitude, tombe, mort, larmes, orages du cœur, noir océan, sauvage, célibataire du monde, vieux chênes, la physionomie du ciel, l'abîme de soi-même, le fracas des questions, le tonnerre tremblant, la magie, le silence, les balayures du monde, les ruisseaux de fleurs, la mélodie des sphères, la fraîche continence de la lune, et les épouvantements de la mort, j'aurai cité à peu près la moitié du nouveau dictionnaire. » Il est certain que nombre de mots spécieux, comme eût dit Vaugelas, reviennent un peu souvent dans une même œuvre, mais leur retour est très loin de témoigner de la pauvreté du vocabulaire de Chateaubriand. Tout au contraire, sans avoir encore l'amour du mot en lui-même, Chateaubriand tend à rendre à la langue la liberté, la richesse et la variété. Outre qu'il transforme l'expression, ce qui était déjà une hardiesse, sans dogmes, sans système peut-être, avec succès pourtant, il élargit d'instinct le domaine de la langue poétique, l'habitue à user de tous les mots qui existent, à en aller chercher d'anciens, à en hasarder quelques-uns. Il n'aura qu'à développer ses procédés, on n'aura qu'à poser en principes ses usages, pour faire une révolution. Et on comprend que Mercier se soit écrié : « J'aime le style d'*Atala*, parce que j'aime le style qui, indigné des obstacles qu'il rencontre, élance, pour les franchir, ses phrases audacieuses, offre à l'esprit étonné des merveilles nées du sein même des obstacles. » (*Néol.*, p. XLVIII, note.)

Autour de Chateaubriand. Les autres écrivains. — *Saint-Géran* semble s'en prendre à toute une sorte d'école, qui aurait gravité autour de Chateaubriand. En réalité ni le *Génie de l'amour* de M. de Miromesnil[1], ni les *Lettres écrites à Grétry* par Hipp. de Livry[2], ni même les *Charmettes* de M. Raymond[3], ne menaçaient la paix grammaticale. Un proviseur pouvait, quoi qu'on en dît, écrire de ce style, sans compromettre l'Université.

Des deux grandes œuvres qui marquent dans la littérature d'alors : l'une, celle de Senancourt, est toute conservatrice en

1. Paris, Fréchet, 1807 (Bibl. Nat., R. 19220).
2. Paris, Ogier (Bibl. Nat., Z. 15533).
3. Paris, Paschoud, 1811.

fait de langage[1]. Dans divers endroits de l'autre, M[me] de Staël marque que, si elle laisse échapper des expressions contestables, elle n'est point d'avis que les idées nouvelles se vètent d'un style nouveau. Il faut que les œuvres philosophiques par la pensée soient en même temps classiques par la forme. Elle hait ce qu'elle appelle la vulgarité du style, — sa mère eût voulu supprimer *charogne*, — et si, dans une note ajoutée à la seconde édition de sa *Littérature*, elle corrige quelque peu la sévérité d'un premier jugement sur les nouveautés de langage, elle pose encore aux néologues des conditions que les puristes eux-mêmes, sauf quelques exagérés, eussent consenties[2].

La discipline dans la langue. — Par quelle grâce les idées d'indépendance grammaticale eussent-elles pu naître dans le cerveau des autres littérateurs de l'époque impériale, dépourvus par ailleurs de tout esprit et de tout désir d'originalité? Quand on nous dit que les excès du plus grossier, du plus monstrueux néologisme étaient chez M. Lebrun une espèce de démence, une

1. « J'aurais quelque chose à dire sur des expressions qui pourront paraître hardies, et que pourtant je n'ai pas changées, mais quant aux incorrections, je n'y sais point d'excuse recevable. » (*Oberm. Préf.*, 2[e] éd., p. 11.)

2. Voir sa *Littérature*, éd. 1818, II, 245 : « Depuis la révolution, on s'est jeté dans un défaut singulièrement destructeur de toutes les beautés du style; on a voulu rendre toutes les expressions abstraites, abréger toutes les phrases par des verbes nouveaux qui dépouillent le style de toute sa grâce, sans lui donner même plus de précision. Rien n'est plus contraire au véritable talent d'un grand écrivain (*utiliser*, *activer*, *préciser*). La concision ne consiste pas dans l'art de diminuer le nombre des mots.

« Ce n'est pas non plus perfectionner le style, que d'inventer des mots nouveaux. Les maîtres de l'art peuvent en faire recevoir quelques-uns, lorsqu'ils les créent involontairement, et comme entraînés par l'impulsion de leur pensée; mais il n'est point, en général, de symptôme plus sûr de la stérilité des idées, que l'invention des mots. Lorsqu'un auteur se permet un mot nouveau, le lecteur qui n'y est point accoutumé s'arrête pour le juger; et cette distraction nuit à l'effet général et continu du style.

« Ce serait nuire au style français que d'établir qu'il n'est pas permis de se servir à présent d'un mot qui ne se trouve pas dans le Dictionnaire de l'Académie. » — Elle constate que ce dictionnaire est abandonné depuis dix ans, et qu'il serait à souhaiter que l'Institut chargeât la classe des belles-lettres de constater et de fixer les progrès de la langue française. Il n'y a pas un auteur de quelque talent qui n'ait fait admettre une tournure ou une expression nouvelle (Delille, dans l'*Homme des Champs*, s'est servi de *inspiratrice*). Et elle donne les règles : 1° que l'auteur y soit conduit par la force même du sens, et que loin d'avoir cherché ce genre de singularité, il manque comme malgré lui à la règle qu'il s'étoit faite de l'éviter. Le mot est si nécessaire qu'on n'en aperçoit pas la nouveauté; 2° il faut qu'il n'ait pas d'équivalent, qu'il n'existe même pas de tournure heureuse qui puisse produire une égale impression; 3° qu'il soit dans l'analogie de la langue; 4° qu'il soit harmonieux. Bien entendu aucune de ces conditions imposées ne peut s'appliquer aux sciences. Il leur faut des termes nouveaux pour des faits nouveaux, et les vérités positives exigeaient une langue aussi positive qu'elles.

maladie du cerveau [1], il faut se souvenir que s'il avait la passion de l'expression nouvelle, il en voyait partout, jusque chez Despréaux, et que cette passion se contentait facilement. Il ne faudrait pas accepter non plus que Saint-Ange a commencé la fusion de la langue littéraire et de la langue vulgaire, parce qu'il a cru qu'un héros pouvait sans déroger :

> Dans des vases d'airain apprêter à la fois
> Un chou dans le plus grand, dans le moindre les pois [2].

Dussault n'a-t-il pas reproché à Delille d'abuser des mots techniques [3]? La vérité est que le bon abbé, tout en étant moins éloigné qu'on ne l'a cru du mot savant, en avait cependant bien rabattu des velléités qu'il manifestait dans sa traduction des *Géorgiques* [4].

Millevoye, Chênedollé, qu'on accuse de crimes analogues, ne sont pas moins, et c'est grand dommage pour leur mémoire, complètement innocents. Combien pâle aussi le regret dont Lemercier fait suivre son *Homère et Alexandre*, et où il fait allusion à la liberté que se donnaient Corneille, Molière et Racine de puiser dans les langues anciennes et modernes, et de

1. Voir *Annales littéraires*, 1811, t. III, p. 421.
2. Var. du *Journ. de l'Empire*, 14 juil. 1809. Cf. le *Mercure* d'avril 1807, p. 121.
3. *Ann. littér.*, t. II, 551.
4. La préface des *Géorgiques* paraît presque d'un révolutionnaire. Elle montre que ce sont des préjugés qui ont avili les mots, regrette que l'on soit obligé d'avoir recours à la lenteur des périphrases, et d'être long pour ne pas être bas. Reprenant le mot de Voltaire, Delille compare le français à ces gentilshommes ruinés qui se condamnent à l'indigence de peur de déroger. Il apprécie dans la traduction le mérite qu'elle a de transporter dans la langue une foule de tours, d'images, d'impressions qui paraissent éloignés de son génie. Il n'hésite même pas à reconnaître à l'écrivain des droits particuliers : « Si le climat, le gouvernement, les mœurs influent, comme je l'ai dit, sur les langues, le génie des grands écrivains n'y influe pas moins; c'est lui qui les dompte, les plie à son gré, qui rajeunit les noms antiques, naturalise les nouveaux, transporte les richesses d'une langue dans une autre, rapproche leur distance, les force, pour ainsi dire, à sympathiser, rend fécond l'idiome le plus stérile, enrichit son indigence, fortifie sa foiblesse, enhardit sa timidité, met à profit toutes ses ressources, lui en crée de nouvelles, en fait la langue de tous les lieux, de tous les temps, de tous les arts... (XXXV). » Qu'on compare cependant ce passage de la *Conversation* :

> Quelquefois à la langue, en dépit du purisme,
> Ose faire présent d'un heureux solécisme,
> Scandale du grammairien. (Chap. III, éd. Mich., XII, 336.)

Une note aggrave cet écart : « Un bon nombre de François, et même de Parisiens, pourroient être pris ainsi pour de véritables étrangers; premièrement les pédants qui veulent mieux parler que les autres, secondement plusieurs grammairiens de profession, qui ont négligé d'étudier leur langue dans la bonne compagnie » (p. 361).

s'approprier non seulement les scènes, mais les expressions et les tours [1] ! Le besoin de renouveler la forme se marque, somme toute, avec beaucoup moins de vigueur qu'à la fin du XVIII[e] siècle.

Au-dessus de tous les goûts et besoins particuliers règne en effet la doctrine conservatrice dont Geoffroy, au sortir de la tourmente, avait posé la formule : « Notre langue, dit-il en l'an IX, est devenue le lien commun de tous les peuples, tout nous impose l'obligation de conserver dans toute sa pureté ce dialecte précieux..... Nos victoires fortifient chaque jour son existence, et accroissent son domaine, elle n'a rien à redouter des barbares. Mais les barbares qu'elle doit craindre, ce sont ses propres écrivains; le néologisme, l'affectation, le mauvais goût feront peut-être un jour les mêmes ravages que des armées de Wisigoths et de Vandales..... La tyrannie et les caprices de l'usage, l'ambition inquiète des auteurs, les incertitudes du public semblent réclamer un sénat conservateur de la langue française qui proscrive les innovations..... Doit-elle être encore exposée aux entreprises téméraires des ambitieux qui veulent étonner, doit-il être permis à tous les charlatans qui tendent des pièges à la crédulité publique de fatiguer encore, de tourmenter le dialecte national, de le défigurer par des barbarismes et des solécismes que les sots prennent pour des traits de génie? Voltaire lui-même n'a jamais hérissé ses écrits de ce jargon barbare; lors même que ses idées sont corrompues, sa diction est toujours pure [2]. »

Tout cet article, dont il est inutile de donner de plus longs extraits, se résume dans cette idée : il n'y a rien à changer. Ce programme négatif fut pendant près de vingt ans celui des hommes qui tenaient avec Geoffroy « le sceptre de la critique », Feletz, Dussault [3], Hoffman.

1. Voir Dussault (*Annales littéraires*, II, 27), à propos de l'*Épître sur l'indépendance de l'homme de lettres* de Millevoye... On regrette, dit-il, de trouver dans sa pièce des *bois inspirateurs*, un *vers indépendant*, des *pugilats littéraires*, *apprendre le cœur humain*. Cf. à propos du *Voyageur* le *Spectateur français du XIX[e] siècle*, 1809. Ici c'est non plus seulement à des alliances de mots ou à des mots, mais à des inversions forcées que s'en prend le critique. Voici un exemple de ces inversions forcées :

> Les travaux, les dangers, son zèle les surmonte.
> L'obstacle, il le combat, le trépas, il l'affronte.

2. Voir l'*Année littéraire*, t. IV, 72.
3. Voir le *Spectateur français*, 1809, p. 399.

Les grammairiens [1], quoique un peu plus libéraux que les critiques — Domergue vécut jusqu'en 1808, — leur viennent en aide.

Et au-dessus des hommes, pour achever de discipliner la langue, se créent ou se rétablissent des institutions. L'Académie avait, en théorie, cessé d'exister. En fait la section de grammaire et de poésie de l'Institut était devenue en 1803 la classe de langue et de littérature française, et la chose était ainsi restaurée sans le nom, qui ne fut repris qu'en 1816. A côté de l'Académie existait une Société libre, fondée par Domergue le 25 oct. 1807, l'*Académie* ou *Conseil grammatical* [2], qui publiait ses décisions : les *Solutions* [3]. L'empereur y fit ajouter l'*Athénée de la langue françoise*, dans la pensée que « les idiomes, les usages, et les mœurs des peuples réunis à la France pouvant enrichir la langue, mais aussi en altérer la pureté, il était plus nécessaire que jamais d'y veiller ». Comme on voit, l'ordre était assuré; pas pour longtemps.

1. Quelques-uns commencent à être éclairés par la grammaire historique. Voir Th. Lorin, *Sur les avantages qu'on pourrait tirer de la lecture des anciens écrivains françois*. Paris, 1811. Bib. Nat., Z. p. 2792. « Notre langue, en s'épurant, a perdu beaucoup de ses grâces enfantines, qui, à la vérité, ne peuvent convenir à la haute poésie, à la mâle éloquence et au style soutenu, mais qui ajouteroient un charme nouveau à la poésie légère. »

2. Voir des extraits des procès-verbaux dans le *Manuel des amateurs de la langue française*, 2e édition, p. 163, 172, 200.

3. *Solutions grammaticales*, par Urbain Domergue, Paris, 1808, in-8°.

ONT COLLABORÉ A CE VOLUME

MM. **BOURGOIN** (Auguste), docteur ès lettres, professeur au lycée Condorcet.

BRUNOT (Ferdinand), docteur ès lettres, maître de conférences à l'Université de Paris.

CAHEN (Albert), professeur au lycée Louis-le-Grand.

CHANTAVOINE (Henri), professeur au lycée Henri IV.

CROZALS (J. de), professeur à l'Université de Grenoble.

DAVID-SAUVAGEOT (Albert), professeur au collège Stanislas.

DESCHAMPS (Gaston), ancien membre de l'École française d'Athènes.

DES ESSARTS (Emmanuel), doyen de la Faculté des lettres de l'Université de Clermont.

DOUMIC (René), professeur au collège Stanislas.

FAGUET (Émile), professeur à l'Université de Paris.

MICHEL (Henry), docteur ès lettres, chargé de cours à l'Université de Paris.

PELLISSIER (Georges), docteur ès lettres, professeur au lycée Janson-de-Sailly.

PETIT DE JULLEVILLE, professeur à l'Université de Paris.

ROCHEBLAVE (Samuel), docteur ès lettres, professeur à l'École des Beaux-Arts.

TEXTE (Joseph), professeur à l'Université de Lyon.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction aux tomes VII et VIII (Dix-neuvième siècle), par M. Émile Faguet.. I

CHAPITRE I

CHATEAUBRIAND

Par M. Emmanuel des Essarts.

I. — Chateaubriand, de sa naissance au « Génie du Christianisme » (1768-1802).

Origines de Chateaubriand, 2. — Éléments du génie de Chateaubriand, 5. — Chateaubriand à Paris, 5. — L'Amérique, 7. — L'émigration, 7. — *Les Natchez*, 10. — Conversion de Chateaubriand, 12. — *Atala*, 14. — *René*, 15. — Les innovations de Chateaubriand. Le *moi*, 17. — La mélancolie, 18. — Le sentiment de la nature, 18.

II. — Du « Génie du Christianisme » à la mort de Chateaubriand (1802-1848).

Le *Génie du Christianisme.* Opportunité de cet ouvrage, 20. — Revendication de la poésie chrétienne, 23. — Intelligence du passé. Création de la critique moderne, 27. — Passage de Chateaubriand dans la diplomatie. *Les Martyrs*, 28. — *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 33. — *Le dernier Abencérage*, 36. — Le style de Chateaubriand, 37. — Écrits politiques de Chateaubriand, 39. — La vieillesse. Dernières œuvres. Les *Mémoires*, 43. — Conclusion, 47.

Bibliographie, 48.

CHAPITRE II

JOSEPH DE MAISTRE. Mme DE STAEL

Par M. Albert Cahen.

I. — Joseph de Maistre.

Jeunesse et éducation de Joseph de Maistre, 49. — Joseph de Maistre, depuis son entrée dans la magistrature (1774) jusqu'à sa mort (1821), 53. — L'œuvre. Premiers écrits, 56. — Le traité *De la souveraineté*; les *Considérations sur la France* et l'*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, 59. — Les livres *Du pape* et *De l'Église gallicane*, 63. — Les œuvres posthumes : l'*Examen de la philosophie de Bacon* et les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, 68. — La Correspondance, 71.

II. — Mme de Staël.

Enfance et jeunesse de Mme de Staël. Premiers écrits, 73. — Son mariage : le baron de Staël-Holstein, 77. — Opuscules politiques. Les *Réflexions sur la paix* et *sur la paix intérieure*, 79. — Opuscules moraux et littéraires, 81. — Mme de Staël sous le Consulat et l'Empire, 83. — Dernières années (1812-1817), 87. — Les grandes œuvres : *Delphine*, 89. — *Corinne*, 92. — Le livre *De la littérature*, 96. — Le livre *De l'Allemagne*, 99. — Les *Considérations*, 103. — Conclusion, 106.

Bibliographie, 108.

CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE DU PREMIER EMPIRE

Par M. Auguste Bourgoin.

Causes de la faiblesse de la littérature impériale, 110. — La société de l'Empire, 112. — La Tragédie, 115. — Le Drame et le Mélodrame, 121. — La Comédie, 124. — La Poésie épique, 128. — La Poésie officielle, 129. — La Poésie légère, 130. — La Poésie didactique, 131. — La Poésie élégiaque, 133. — Les Prosateurs de l'Empire, 137. — Napoléon Ier homme de lettres, 137. — Le Roman, 138. — L'Histoire, 140. — La Critique littéraire et le Journalisme, 142. — L'Éloquence, 146. — Conclusion, 147.

Bibliographie, 148.

CHAPITRE IV

LE ROMANTISME

Par M. A. David-Sauvageot.

I. — Principe initial du romantisme : le retour à la tradition générale de l'Europe.

Le Romantisme en général, 150. — Les deux traditions, 151.

II. — Des causes de ce retour.

La réaction naturelle de l'esprit français, 152. — L'influence étrangère, 155.

III. — Le principe de la vérité, selon le romantisme.

Le rapprochement de l'art et de la vie, 157. — L'abstraction et la couleur locale, 160. — Vérité complète et vérité choisie, 161. — La fixité classique et le devenir, 162.

IV. — Le principe de la liberté.

L'idée de progrès, 163. — Guerre aux autorités, aux codes et aux règles, 164. — Le rationalisme et l'essor naturel du génie, 167.

V. — L'individualisme et les sectes.

Qu'est-ce que l'individualisme? 169. — Les deux grandes tendances, subjective et objective, 170.

VI. — La tendance objective : le romantisme de l'observation.

Ses représentants, 171.

VII. — La tendance subjective : le romantisme de l'impression personnelle.

Les sources, 174. — La poésie de l'âme, 177. — La poésie de la sympathie humaine, 182. — La poésie du rêve et du fantastique, 183.

VIII. — Conclusion. Évolution du romantisme d'impression vers la poésie objective, 185.

CHAPITRE V

LAMARTINE

Par M. Petit de Julleville.

I. — La jeunesse de Lamartine (1790-1820).

Les origines, 190. — Les premiers vers, 191. — Voyage d'Italie. *Graziella*, 194. — La Restauration, 196. — Elvire, 197. — Lamartine à la veille des *Méditations*, 198.

II. — Des « Méditations » aux « Harmonies » (1820-1830).

Les *Méditations*, 201. — La *Mort de Socrate* et les secondes *Méditations*, 206. — L'Académie, 211. — Les *Harmonies*, 213.

III. — Des « Harmonies » aux « Recueillements » (1830-1839).

Le *Voyage d'Orient*, 217. — Le « Grand Poème », 221. — *Jocelyn*, 222. — La *Chute d'un Ange*, 226. — Les *Recueillements*, 230.

IV. — Lamartine orateur et historien.

Lamartine orateur, 234. — Lamartine historien. *Les Girondins*, 239.

V. — La vieillesse et la mort (1849-1869).

Les *Confidences*; *Raphaël*, 242. — Le *Cours familier de littérature*, 244. — La langue et le style de Lamartine, 245. — La vieillesse et la mort, 247. — Dernier jugement de Lamartine sur lui-même, 248.

Bibliographie, 250.

CHAPITRE VI

VICTOR HUGO

Par M. Gaston Deschamps.

I. — L'enfance du poète.

Premières années de Victor Hugo, 254. — Victor Hugo écolier, 256.

II. — La Restauration (1815-1830).

Victor Hugo et Chateaubriand, 261. — Le mariage du poète, 265. — Victor Hugo et la Royauté, 268. — La *Préface de Cromwell*, 272. — Victor Hugo et le philhellénisme, 275. — Victor Hugo et Napoléon, 281.

III. — De 1830 à 1848.

Victor Hugo et le moyen âge, 287. — Victor Hugo et la Révolution, 291.

IV. — De 1848 à 1885.

Victor Hugo et le second Empire, 294. — Victor Hugo et la troisième République, 300. — Conclusion, 306.

Bibliographie, 309.

CHAPITRE VII

LES POÈTES

De 1820 à 1850.

Par M. Henri Chantavoine.

I. — Les derniers classiques. La poésie populaire ou moyenne.

Béranger, 311. — Pierre Lebrun, 314. — A. Soumet, 315. — Casimir Delavigne, 315.

II. — Deux grands poètes.

Alfred de Vigny, 316. — Alfred de Musset, 326.

III. — Autour du Cénacle. Les amis de Victor Hugo.

Émile Deschamps, 336. — Antony Deschamps, 337. — Sainte-Beuve, 337. — Théophile Gautier, 340.

IV. — Autres poètes romantiques.

Félix Arvers, 344. — Gérard de Nerval, 344. — Barthélemy et Méry, 345. — Auguste Barbier, 345.

V. — Le Romantisme en province.

Auguste Brizeux, 347. — Victor de Laprade, 351. — Joséphin Soulary, 353. — Joseph Autran, 355. — Hégésippe Moreau, 355.

VI. — Les Femmes poètes.

Mme Desbordes-Valmore, 356. — Mme Amable Tastu, 357. — Mme Anaïs Ségalas, 357. — Mme Ackermann, 358.

Bibliographie, 359.

CHAPITRE VIII

LE THÉATRE ROMANTIQUE

Par M. René Doumic.

I. — Les origines.

Les théories, 361. — La préface de *Cromwell*, 365.

II. — Le mélodrame et le théâtre romantique.

Henri III et sa cour, 369. — Le théâtre de Victor Hugo, 372. — Les caractères du drame de Victor Hugo, 374. — Alfred de Vigny : *Chatterton*, 384. — Le théâtre d'Alexandre Dumas, 387. — Casimir Delavigne, 389. — Conclusion, 390.

III. — La Comédie.

Eugène Scribe, 392.

IV. — Le théâtre d'Alfred de Musset.

Les Comédies de salon, 399. — *Lorenzaccio*, 399. — La fantaisie au théâtre, 401. — Les jeunes filles, 405. — L'analyse de l'amour, 407. — Conclusion, 411.

Bibliographie, 412.

CHAPITRE IX

LE ROMAN

Par M. Georges Pellissier.

I. — Le Roman personnel.

Le roman lyrique, 414. — Le roman d'analyse, 414. — *Oberman*, 414. — *Adolphe*, 416.

II. — Le Roman historique.

Cinq-Mars d'Alfred de Vigny, 419. — Romans historiques de Mérimée, Victor Hugo, Alexandre Dumas, 420.

III. — Le Roman de mœurs contemporaines. Le Roman « idéaliste ».

George Sand. Les quatre périodes de sa vie littéraire, 421. — Unité fondamentale de son œuvre, 423. — Son idéalisme, 424. — Son art, 431. — Conclusion, 434. — Jules Sandeau, 436.

IV. — Le Roman de mœurs contemporaines. Le Roman « réaliste ».

Stendhal. Sa complexité, 436. — Sa valeur littéraire, 441. — Prosper Mérimée. L'homme, 445. — L'artiste, 449. — Balzac. L'homme, 455. — Son idéalisme, 459. — Réalisme de Balzac. Sa philosophie, 464. — Son « pessimisme », 467. — Sa conception du roman, œuvre documentaire, 469. — L'art de Balzac, 474.

Bibliographie, 477.

CHAPITRE X

L'HISTOIRE

Par M. J. de Crozals.

Les grandes écoles historiques, 478.

I. — L'École de l'Imagination.

Augustin Thierry (1795-1856); un accent nouveau, 480. — L'idée première de l'œuvre, 482. — Augustin Thierry publiciste, 483. — La conception historique d'Augustin Thierry, 484. — Le choix de la méthode, 486. — La théorie de la race, 488. — Le style d'Augustin Thierry, 489. — Brugière, baron de Barante (1782-1866). *Scribitur ad narrandum*, 491. — Michaud et l'*Histoire des Croisades* (1767-1839), 493. — Jules Michelet (1798-1874). Sa vie ; la chronologie de ses œuvres, 495. — Le caractère de l'homme; ses opinions, 498. — L'œuvre historique de Michelet, 500. — Le style de Michelet, 504.

II. — L'École philosophique.

François Guizot (1787-1874), 505. — Sa doctrine et son œuvre historique, 507. — Guizot écrivain, 512. — François Mignet (1796-1884), 512. — Son œuvre, 515. — L'art de Mignet, 516.

III. — L'intelligence et le patriotisme en histoire.

Adolphe Thiers (1797-1877). L'*Histoire de la Révolution française* (1823-1827), 518. — L'*Avertissement* du XIIe volume de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, 521. — L'*Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1862), 524. — Thiers écrivain, 527. — Henri Martin (1810-1883). L'*Histoire de France*, 529.

IV. — L'histoire à thèse et le pamphlet historique.

Simonde de Sismondi (1773-1842), 531. — Louis Blanc (1811-1882). L'*Histoire de dix ans*. Un pamphlet éloquent, 532. — L'*Histoire de la Révolution française*, 534.

Bibliographie, 536.

CHAPITRE XI

ÉCRIVAINS ET ORATEURS RELIGIEUX. PHILOSOPHES

Par M. Albert Cahen.

I. — Lamennais.

Première partie de la vie de Lamennais (1782-1817). Premiers ouvrages, 538. — L'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, 543. — Le second volume de l'*Essai*, 546. — Lamennais depuis 1823 jusqu'à sa rupture avec l'Église, 551. — Lamennais républicain. Les *Paroles d'un croyant*, 557. — Les *Affaires de Rome* et l'*Esquisse d'une philosophie*, 563. — Résumé, 566.

II. — Lacordaire.

Vie de Lacordaire; ses œuvres diverses, 567. — Avant Lacordaire : les *Conférences* de Frayssinous. La prédication de Lacordaire, 575.

III. — La philosophie.

Philosophes divers. Ballanche (1776-1847), 581. — Victor Cousin et l'éclectisme, 590. — Jouffroy, 595.

Bibliographie, 598.

CHAPITRE XII

ÉCRIVAINS ET ORATEURS POLITIQUES

De 1814 à 1852.

Par M. Henry Michel.

I. — La Restauration.

LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

Les théocrates, 599. — Les libéraux, 601. — Benjamin Constant, 602. — Courier et Béranger, 604.

LES ORATEURS

Le milieu, 606. — Les hommes, 606. — De Serre, 607. — Royer-Collard, 607.

II. — La Monarchie de Juillet.

LES ORATEURS

Casimir Perier, 609. — Victor de Broglie, 610. — Guizot, 610. — Thiers, 612. — Autres orateurs, 614. — Lamartine, 615. — Berryer, 617.

LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

Cormenin, 618. — Armand Carrel, 620. — Les théories américaines de Carrel, 621. — Sa théorie du droit commun, 622. — Les questions sociales, 622. — Carrel écrivain, 623. — Alexis de Tocqueville, 624. — *La démocratie en Amérique* : première partie, 625. — Les idées maîtresses de Tocqueville, 626. — La deuxième partie de l'ouvrage, 628. — Tocqueville écrivain, 629. — Les *Souvenirs*, 630.

III. — La deuxième République.

La révolution de Février, 630. — Comment évolue la révolution, 631.

LES ORATEURS

La salle des séances, 632. — Ledru-Rollin, 633. — Louis Blanc, 634. — Michel (de Bourges), 635. — Dufaure, 636. — Falloux, 637. — Montalembert, 638. — Victor Hugo, 640.

LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

Les Journaux, 641. — Proudhon, 641. — Le philosophe politique, 642. — L'écrivain, 644.

Bibliographie, 644.

CHAPITRE XIII

LA CRITIQUE

De 1820 à 1850.

Par M. Émile Faguet.

I. — Critique romantique : les « auteurs » et leurs manifestes.

Victor Hugo, 646. — Alfred de Vigny, 648. — Lamartine, 649. — Stendhal, 650. — Alfred de Musset, 652. — Casimir Delavigne, 653. — Henri Heine, 654.

II. — Critique romantique : les critiques proprement dits.

Simonde de Sismondi, 656. — Fauriel, 656. — Charles Magnin, 657. — Théophile Gautier. Jules Janin, 658. — Sainte-Beuve, 660.

III. — Critique romantique : les journaux.

La *Muse française*, 667. — La *Minerve française*, 669. — Le *Globe*, 669.

IV. — Critique classique : « les auteurs ».

Béranger, 673. — Stendhal, 673. — Mérimée, 673. — Népomucène Lemercier, 674. — Baour-Lormian, 675. — Ponsard, 676.

V. — Critique classique : les critiques proprement dits.

Dussault, 677. — Hoffman, 678. — Charles Dorimond, abbé de Féletz, 678. — Villemain, 679. — Saint-Marc Girardin, 682. — Désiré Nisard, 684. — Gustave Planche, 686. — Cuvillier-Fleury, 689.

VI. — Critique classique : revues et journaux.

Le *Constitutionnel*, 690. — Le *Journal des Débats*, 693. — La *Revue des Deux Mondes*, 697. — Conclusion, 699.

Bibliographie, 699.

CHAPITRE XIV

LES RELATIONS LITTÉRAIRES DE LA FRANCE AVEC L'ÉTRANGER

De 1799 à 1848.

Par M. Joseph Texte.

I. — La période du Consulat et de l'Empire (1799-1815).

La France et l'étranger sous le Consulat et l'Empire, 702. — Les relations avec l'Angleterre, 704. — Les relations avec l'Italie et l'Espagne, 708. — Les relations avec l'Allemagne, 710.

II. — La Restauration et la Monarchie de Juillet (1815-1848).

Le cosmopolitisme romantique, 714. — Schiller et Shakespeare en France, 717. — Le roman anglais, 722. — La poésie anglaise, 724. — La littérature allemande, 728. — La littérature italienne, 732. — L'Espagne, 737. — L'Orient, 739.

Bibliographie, 740.

CHAPITRE XV

L'ART FRANÇAIS DANS SES RAPPORTS AVEC LA LITTÉRATURE AU XIXe SIÈCLE

Par M. Samuel Rocheblave.

I. — Classicisme et Romantisme de 1800 à 1836 environ.

L'art Empire, Prudhon, 743. — L'art romantique et ses contacts littéraires, 747. — La mêlée artistique. L'art et les mœurs, 753. — La querelle du dessin et de la couleur. Ingres et Delacroix, 757. — La sculpture romantique. David d'Angers, 760.

II. — Du Romantisme au Réalisme de 1836 à 1880 environ.

Réaction, 763. — Les transformations du romantisme, 764. — L'art « juste-milieu », 765. — L'orientalisme, 767. — La sculpture. Rude et Barye, 770. — L'architecture. L'archéologie et l'art, 773. — Le paysage, 779. — Le réalisme. Courbet. L'art du second Empire, 781. — Après Courbet. Impressionisme et dilettantisme. Les écrivains d'art, 785.

III. — L'art présent. (Vingt dernières années du siècle.)

Influences sociales. Art et démocratie, 787. — Influences littéraires et artistiques, 789. — Vitalité de l'art français, 791. — L'art « européen », 793.

CHAPITRE XVI

LA LANGUE FRANÇAISE AU XIXe SIÈCLE

PREMIÈRE PARTIE

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

Par M. Ferdinand Brunot.

I. — Histoire externe de la langue.

Le français dans l'école. Coup d'œil en arrière. Les premières années du XVIIIe siècle, 795. — Rollin, 797. — Les successeurs de Rollin. Quelques progrès, 798. — La réforme parlementaire, 801. — La Révolution. Hostilité contre le latinisme, 806. — L'enseignement du français, 809. — Le français langue nationale. Mesures contre les idiomes étrangers, 810. — Projet d'anéantissement des patois, 815.

II. — Histoire interne de la langue.

Généralités. L'esprit de révolution et le langage, 820. — Projets de culture administrative de la langue, 824. — Langage populaire et langage poissard, 833. — Les mots nouveaux, 840. — Mots nouveaux aujourd'hui disparus, 842. — Mots nouveaux qui se sont conservés, 844. — Le Dictionnaire, 847.

Le XIXe siècle.

Mercier, 849. — Chateaubriand, 854. — Autour de Chateaubriand. Les autres écrivains, 860. — La discipline dans la langue, 861.

TABLE DES PLANCHES

CONTENUES DANS LE TOME VII

(Dix-neuvième siècle. — Période romantique.)

Pl.	I.	— Portrait de Chateaubriand	16-17
Pl.	II.	— Portrait de Joseph de Maistre	64-65
Pl.	III.	— Frontispice de Célestin Nanteuil pour une édition de *Notre-Dame de Paris*	152-153
Pl.	IV.	— Portrait de Lamartine	224-225
Pl.	V.	— Portrait de Victor Hugo (1829)	236-237
Pl.	VI.	— Portrait de Victor Hugo (1879)	304-305
Pl.	VII.	— Portrait d'Alfred de Vigny	324-325
Pl.	VIII.	— Portrait d'Alfred de Musset	332-333
Pl.	IX.	— Portrait d'Alexandre Dumas	370-371
Pl.	X.	— Portrait de George Sand	422-423
Pl.	XI.	— Portrait de Balzac	464-465
Pl.	XII.	— Portrait de Michelet	500-501
Pl.	XIII.	— Portrait de Lamennais	558-559
Pl.	XIV.	— Portrait de Lacordaire	568-569
Pl.	XV.	— Portrait de Victor Cousin	592-593
Pl.	XVI.	— Portrait de Guizot	610-611
Pl.	XVII.	— Portrait de Sainte-Beuve	664-665
Pl.	XVIII.	— Portrait de Villemain	680-681
Pl.	XIX.	— Illustration pour une scène de *Faust*	728-729
Pl.	XX.	— Facsimilé d'un dessin original de Victor Hugo	752-753
Pl.	XXI.	— Médaillons de Gustave Planche et de Théophile Gautier.	760-761
Pl.	XXII.	— Fragment d'une fresque de Puvis de Chavannes	792-793

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

